А. ЛЕЖНЕВ

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ и КРИТИКИ

ИЗД-ВО АРТЕЛИ ПИСАТЕЛЕЙ „КРУГ“
МОСКВА — ЛЕНИНГРАД

ОТПЕЧАТАНО
В 1-й ОБРАЗЦОВОЙ
ТИПОГРАФИИ ГИЗ'а
Москва, Пятницкая 71.

Главлит 44050

Тираж 5000

I

ИЗ ИСТОРИИ МАРКСИСТСКОЙ КРИТИКИ.

(Вопросы о пролетарском искусстве и культурном наследстве в германской социал-демократии.)

Споры о пролетарской культуре и литературном наследстве, несколько приутихшие в последнее время, еще у всех в памяти. Они затронули ряд основных вопросов, встающих перед каждым пролетарским писателем, каждым критиком-марксистом. Многим казалось, что вопросы эти и поставлены, и решаются впервые нашей революцией. Между тем, это не так. Они были предметом оживленнейшей дискуссии на Западе и, в частности, в Германии уже за несколько лет до Октября. И — что всего любопытнее: в позиции спорящих сторон, в том, как они ставили и разрешали проблему — было очень много сходного, даже совпадающего с тем, что о пролетарской культуре писалось и говорилось за последние годы у нас. Иногда эти совпадения поразительны. Нам кажется, что было бы нелишним познакомить читателя с этой неизвестной у нас страницей из истории марксистской литературной критики, особенно, если принять во внимание, что она в значительной мере написана рукой таких мастеров, как Франц Меринг и Клара Цеткин.

1. Дискуссия между «Vorwärts» и «Neue Zeit».

Спор, историю которого мы собираемся изложить, относится к периоду 1910—1912 гг. Поводом к его возникновению послужили статьи одного критика-марксиста, Хейнца

Шпербера (Heinz Sperber), писателя живого и бойкого, помещенные в конце 1910 г. в литературном отделе «Vorwärts'а», центрального органа германской социал-демократии. Первая из этих статей, «Тенденциозное искусство» («Vorwärts», 1910, № 207), ставит вопрос о «чистом» и «направленческом» искусстве. Казалось бы, — говорит автор, — здесь между социалистами не может быть разногласий, однако дело обстоит далеко не так:

«Мы еще далеко не единодушны в том, что касается «искусства для искусства», «истинного искусства», «об'ективного искусства», «искусства без вредных составных частей» или как там его еще называют. Буржуазные критики, ратующие против тенденции, не одиноки. Существуют товарищи, которые разделяют на девять десятых точку зрения этих критиков. Есть между ними даже такие, что с величайшей определенностью выступают против всякой тенденции и особенно против тенденции социалистической»...

Между тем нет ничего вреднее такого уклона. Писатели с социалистической тенденцией, зачатки пролетарской литературы уже имеются (Максим Горький, датский писатель Андерсен-Нэксе и драматург Гейерманс, автор «Гибели Надежды). «Заставляя социалистических писателей и тех немногих, которые создали себе имя, и тех гораздо более многочисленных, что еще не достигли известности, — стремиться к «об'ективности», «свободе от тенденции» и т. д., мы делаем непростительную ошибку: рассматриваем социалистическое мировоззрение, как неумную и ограниченную догму, замыкающуюся в пределах общественности в тесном смысле слова... Если мы верим в собственную будущность, то мы должны не только считать, что будущее нам даст собственное, здоровое, социалистическое искусство, но должны у ж е с е й ч а с р а б о т а т ь н а д е г о с о з д а н и е м (подчеркнуто мной. *А. Л.*). Только прославленный библейский бог создал мир из ничего в течение шести — надо думать, восьмичасовых — рабочих дней. С тех пор это уже никому не удавалось, и будущее не сможет ничего создать, если мы уже сейчас не станем закладывать — камень за камнем — основу для него».

«Даже если бы существовала опасность, — продолжает Шпербер, — что «тенденция» начнет чересчур сильно преобладать, то и тогда, по моему убеждению, следовало бы вещи честные, оказывающие человечеству услугу, предпочитать безнадежным, бесполезным, пустым и глупым произведениям нынешней литературы.

Между тем влияние продуктов современной литературной фабрикации настолько сильно, что оно сказывается не только на мало-устойчивой широкой читательской массе, но захватывает и наиболее сознательные слои пролетариата, партийных работников:

«Текущее производство в области литературы служит развлечению господствующих классов. Мы все с этим согласны в теории. Но как только мы эту здоровую точку зрения хотим приложить к какому-нибудь конкретному случаю, к литературе определенной страны, так сейчас же против такой попытки восстает национальное чувство товарищей... Скажешь товарищу-французу, что его литературные кумиры, которым газеты беспрерывно возглашают хвалу, что его Капюсы, его Ростаны недолговечны и забудутся уже при возвращении Галлеевой кометы, потому что немыслимо, чтобы человечество целое столетие стояло на одном уровне, и еще потому, что это значило бы слишком низко расценивать мировоззрение пролетариата, предположив, что он сумеет дольше, чем в течение двух поколений, довольствоваться продуктами модной фабрикации капиталистического общества, — скажешь это товарищу-французу — и он начнет защищать своих земляков и повторять болтовню газетных литераторов о их «бессмертии». Ведь н е верить — бесконечно трудно! Скажешь англичанину, что его Джонс, его Уайльд скоро будут смыты потоком времени — он только улыбнется. Скажешь товарищу-немцу, что настанет время, когда имена Гауптмана, Фульды, Гальбе, Шницлера, Гиршфельда станут пустыми звуками, потому что все они являлись прислужниками буржуазии, скажешь нашим товарищам, что великий (grandiose) поэт Шекспир с его мечами, кинжалами, сценами убийства и королями на подмостках, со своим прославлением абсолютизма — не может уже никак захватить мыслящего человека, не может вызвать в нем сочувствия, которое ведь является необходимым условием «художественного наслаждения»,—скажешь нашим друзьям, что «Фауст» некогда станет курьезом и что «Эдип-царь» оставляет нас холодными, — и на тебя посыплются парадоксы, разный теоретический вздор или тебе начнут, пожимая плечами, указывать на бессмертность «всечеловеческого» элемента, пребывающего живым веками».

«Шекспир в настоящее время тенденциозный поэт, в самом худшем смысле этого слова. Он — поэт божьей милостью для всех тех, кто правит божьей милостью. Взятый в рамках своей эпохи, блестящей елизаветинской эпохи, он — исполин. Но если рассматривать его с точки зрения нашего времени, наших понятий, то нельзя не испытывать чувства досады при виде всех этих царственных «героев», которые, подобно героям «Аллеи победы» (в Берлине), пребывают с утра до вечера с рукой на рукоятке меча, и нам, гражданам, стоящим на чуть-чуть более высокой ступени развития и интересующимся больше кровяной колбасой, чем кровью, кажутся марионетками. В современной женщине «Укрощение строптивой» способно возбудить лишь отвращение. И я с трудом подавляю смех, когда слышу, как в «Фаусте» Валентин гремит саблей, проклинает и неистовствует, и вижу Гретхен в церкви и в темнице. Мы не можем уже, при известных обстоятельствах, сочувствовать трагедии «обесчещенной» женщины. Никто из нас не стал бы — с саблей в руке — мстить за сестру. Мы бы в этом случае по мере сил постарались помочь честному воспитанию ребенка. Нам ребенок дорог, независимо от того, рожден ли он в браке или вне брака. Кто из нас, пробудившихся, считает беременную женщину преступной? И не должна ли нас поэтому отталкивать та тенденция раскаяния, стыда, отмщенья чести, спасения церковной верой и т. д., которая заключена в первой, самой популярной части «Фауста»? Разве бросили бы мы хоть слово упрека Эдипу? Разве не приняли бы мы Эдипа в свою среду, разве не стали бы его уважать, как честного человека, и не сняли бы с него всю ответственность за игру случая? Мораль, тенденция этой давно ушедшей поры для нас не существуют. Мы, с нашей терпимостью, широким сочувствием, общественным анализом — стоим на более высокой, человечной, свободной точке зрения. Выколотые глаза Эдипа, который, по незнанию, имел детей от своей матери, являются для нас, в лучшем случае, символом устаревших и едва уже постигаемых религиозных воззрений».

Как мы видим, Шпербер, незаметно для себя, от вопроса о ценности «текущего производства в литературе», модного капиталистического литературного производства, перешел к вопросу о ценности того, что мы бы сейчас назвали «культурным наследством», и занял по отношению к этому наследству резко-отрицательную позицию. На-ряду с этим первым принципиальным положением Шпербер выдвинул в своей статье и другое: о необходимости строить теперь же (т.-е. в условиях буржуазного общества) пролетарскую культуру (см. выше подчеркнутые слова). Таким образом несмотря на свой небольшой об'ем, статья Шпербера затронула несколько чрезвычайно важных и сложных проблем (литературное наследство, отношение к современной литературе, роль и значение тенденции, пролетарское искусство), сравнительно мало освещенных и новых. Этим, до известной степени, об'ясняется оживленная дискуссия, вызванная ею. Гораздо меньшее принципиальное значение имела другая статья Шпербера «Юмор» («Vorwärts», 1910, № 267). Написана она по поводу популярного тогда в Германии романа «Кубинке», где в юмористическом духе изображался парикмахер-подмастерье и его любовные приключения с горничными. Беглый критический обзор романа, произведенный Шпербером, квалифицировавшим его, как издевательство сытого буржуа над пролетарием, не представляет сейчас интереса. Гораздо любопытнее общие соображения о юморе, высказанные им в связи с романом:

«Что мы понимаем под словом «юмор»? Юмор есть манифестация доброго и сострадательного человека. Во всей мировой литературе не существует ни одного юмориста, характерными чертами которого не являлись бы доброта и сострадательность. Ирония, сатира, сарказм вовсе не состоят в кровном родстве с юмором, а если и состоят, то в самом отдаленном. Проповедник бичует пороки, ненавидит их — юморист не бичует, не ненавидит. Он подсмеивается над со-человеками (Mitmenschen) и делает это как со-человек, без ожесточения, без озлобления, без гнева. Тот, кто одушевлен ненавистью, не может писать, как юморист. И, кроме того, юмор требует одинакового общественного уровня. Многочисленные юмористы, подсмеивающиеся над буржуазией, конечно, сами плоть от плоти буржуазии. Юмористические фельетоны, восхищающие читающую буржуазию, могут быть написаны только авторами, чувствующими так, как это принято в Берлине W [1]). Буржуа может быть юмористом только по отно-

[1]) Berlin — W (Westen) — западная часть города, где живет богатая буржуазия.

шению к буржуа, рабочий — только по отношению к рабочему (подчеркнуто мной. *А. Л.*). Немыслима юмористическая книга рабочего о буржуазии, такая книга стала бы неминуемо саркастической или сатирической. Среднего пути не существует. Если же буржуазный юморист выходит за пределы своего круга, если он не удовлетворяется подсмеиванием над собственным классом, если он начинает юмористически описывать другой класс, тогда его юмор переходит в собственную противоположность. Ибо, я это подчеркиваю, юмор не должен ранить или задевать, он не должен причинять боль,— напротив того, он заставляет и читателя принимать участие в смехе. Буржуазный юморист, создающий произведение, действие которого разыгрывается в рабочей среде и которое исполнено «любви и доброты», остается в рамках любви и доброты своего класса. Его товарищи по сословию, находящиеся на том же уровне, будут восхищаться его юмором, но рабочие, рассматриваемые им с юмористической точки зрения, воспримут этот юмор с отвращением».

Эти две статьи Хейнца Шпербера произвели действие взорвавшейся бомбы. В редакцию «Vorwärts'а» посыпались возражения. Из них, однако, был напечатан лишь ответ Рудольфа Франца «Тенденциозное искусство и тенденция в искусстве» («Tendenzkunst und Kunsttendenz»). Он несколько бледен; убедительность его подрывается тем, что автор избегает ставить вопрос во всей широте и резкости Шпербера не противопоставляет достаточной определенности. Р. Франц прав, конечно, когда замечает, что Шпербер сваливает без разбору в одну кучу незначительных модных авторов, вроде Капюса или Фульды, известность которых вряд ли доживет до возвращения Галлеевой кометы,—и великих писателей прошлого, Софоклов, Шекспиров, Гете, произведения которых и сейчас способны давать нам эстетическое наслаждение. Но он вдается в частности и в значительной степени уступает поле битвы Шперберу, доказывая, что и Эдип, и шекспировские хроники, и трагедия Гретхен являются как раз тем, что наиболее устарело и наименее нам близко в творчестве этих великих писателей. Шпербер ставит вопрос шире: не об устарелости тех или иных произведений, а о ценности литературного наследства прошлого вообще. То, что он говорит об Эдипе или трагедии Грехтен (кстати, специально о Шекспировских хрониках

у него вовсе нет речи), может быть с успехом применено к любому другому произведению этих или иных поэтов прошлого. Так что, если уже возражать Шперберу, то следовало бы возражать против самого подхода, метода, примененного им. Как мы увидим, это и было сделано—другими— в дальнейшем развертывании спора.

То обстоятельство, что художественные произведения, созданные много веков назад, могут еще нам доставлять наслаждение, приводит Руд. Франца к выводу о сравнительной консервативности эстетических норм: «Нормы эстетического вкуса, при всей своей изменчивости, все же значительно устойчивее тенденций эпохи». «С другой стороны,—замечает он, — обязаны ли мы считать какой-нибудь старый ящик достижением архитектуры только потому, что там помещается партийное издательство, рабочий секретариат или кооперативная булочная? И старый шедевр архитектуры оставляет ли нас холодными только потому, что он имеет форму и назначение дворца или собора?».

Если многие товарищи относятся отрицательно к новой драматургии с социалистической тенденцией, то это не потому, что они против тенденциозного искусства вообще, а только потому, что они против данного искусства. «Или произведения этого искусства отвергаются из-за их малой эстетической ценности, или — ввиду такой малой эстетической ценности — тот или иной товарищ сомневается в возможности развития социалистического искусства в настоящее время. Но именно в этой строгости, не довольствующейся одной тенденцией, залог будущего расцвета социалистического искусства».

Редакция «Vorwärts'а» не собиралась дальше продолжать литературную дискуссию. Статья Р. Франца осталась первым и единственным опубликованным в газете ответом на теории Х. Шпербера. Все остальные возражения, среди которых было несколько, написанных Францем Мерингом, так и не увидели света. Это заставило авторов обратиться в теоретический орган партии «Neue Zeit». Из массы статей, посылавшихся в редакцию журнала, Франц Меринг, редактор литературного «фельетона» «Neue Zeit», выбрал статью Г. Штребеля, как «самую дельную и наиболее вежливую». Сам же он собирался подробно ответить в статье, посвященной переписке Маркса с Фрейлигратом. Но так как спор вскоре затих, то Меринг решил ограничиться десятью стро-

ками в конце статьи [1]). Статья эта появилась в апреле 1912 г. в «Neue Zeit» («Freiligrath und Marx in ihrem Breifwechsel», «Neue Zeit», Ergänzungsheft № 12, von 12 Apr. 1912). В ней Меринг пишет:

«Можно спорить о том, принадлежит ли эстетическое воспитание рабочего класса к числу задач социал-демократии. Но если ответить на этот вопрос утвердительно, как это уже давно сделано немецкой партией, то следует признать, что существует граница между эстетикой и политикой. В фельетоне «Vorwärts'a» велась недавно усердная пропаганда эстетики мозолистого кулака (Aesthetik der schwieligen Faust); заявлялось: будто то, что не нравится рабочим массам, не имеет никакой эстетической ценности. Так как это бесчинство (Unfug) в последнее время прекратилось, то его можно было рассматривать, как случайное заблуждение; но тот — далеко не утешительный факт, — что это заблуждение могло, вообще, получить распространение, хотя бы на очень короткий срок, показывает, какую работу еще предстоит нам здесь проделать. Границы (между политикой и эстетикой. *А. Л.*) ясно указаны — с одной стороны, словами Фрейлиграта о том, что поэт стоит на более высокой вышке, чем башни партии, — с другой стороны, не менее справедливым утверждением Маркса, что в боях современности поэт должен брать понятие «партия» в великом историческом смысле».

Не следует, конечно, понимать слова Меринга так, будто искусство и политика представляют собой две независимые, чуждые друг другу области и выводить из них заключение о том, что Меринг является сторонником «искусства для искусства». Меринг не хуже других понимал, какая тесная зависимость существует между искусством и политикой, и доказал это рядом блестящих работ («Легенда о Лессинге», «Эстетические наброски» и др.). Слова его о границах обозначали только то, что искусство имеет свои специфические особенности, что оно не покрывается целиком «политикой». Меринг, считавший, что немецкий пролетариат должен явиться наследником классической немецкой литературы, так же, как он явился наследником классической философии, не мог, конечно, отнестись иначе, как отрицательно,

---

[1]) Заметка Ф. Меринга в «Neue Zeit» от 24 мая 1912 г.: «Eine ästhetisch-litterarische Enquete».

к попытке об'явить литературное наследство хламом, до которого пролетариату нет никакого дела. Вместе с тем, он думал, вслед за Марксом, что поэту надо предоставить известную свободу, что нельзя партийными директивами руководить его творчеством. Именно этот смысл имеет его ссылка на слова Фрейлиграта.

Беглые замечания Меринга вызвали новое обострение дискуссии. Шпербер и его протектор, редактор литературного отдела «Vorwärts'a», К. Х. Дэшер (Döscher), ответили тремя резкими статьями в «Vorwärts'e». Первая из них посвящалась Шпербером «современным снобам от искусства, дэнди от этики и эстетики и всем тем, которые справедливо ненавидят пролетарскую тенденцию в искусстве», и была написана в виде притчи («Das Märchen vom Hühnerstall», «Vorwärts», 17 Apr. 1912). Имеется некий благоустроенный курятник. Курицам в нем живется великолепно: держат их в чистоте меж цветами и фонтанами, кормит отборным зерном из собственных рук хозяйка, нарядная, красивая дама. Одно только странно: в этом курятнике вовсе нет петухов. Курицы аккуратно несутся, но все яйца пустые, «болтуны». Случайно в курятник забредает грязная, замызганная курица со стороны. Смотрит она, смотрит на райское житье кур и говорит: «Надо бы вам завидовать, да не могу. Я хоть грязная и несытая, зато из моих яиц выводятся цыплята, а из ваших — ничего вывестись не может, потому что им не хватает главного: они не оплодотворены...». Смысл притчи, конечно, ясен: тенденция оплодотворяет искусство, без нее искусство — пустышка.

Вторая статья Шпербера («Mehring, Wendel und Unfug», «Vorwärts», 4 Mai 1912) не представляет особого интереса. Шпербер в ней утверждает, что Меринг извратил смысл его слов, что он никогда не говорил, будто то, что не нравится рабочим, не есть искусство, и т. д... Значительно интереснее статья К. Х. Дэшера «Эстетика мозолистого кулака» («Die Aesthetik der schwieligen Faust», «Vorw.», 1912, № 96).

«Хейнц Шпербер, — пишет Дэшер, — разрабатывал в последнее время тему о пролетариате и искусстве, разрабатывал в той своей живой манере, которая так непохожа на формально-эстетическую преподавательскую болтовню (Oberlehrer-Gerede), ставшую обычной у нас. Шпербер рассматривал искусство со стороны классовой психологии. Кое-кем из психологов было признано, что его попытки согласуются

с достижениями науки, и наши читатели были очень довольны этим родом критики. Если употреблять выражения меринговского жаргона, то надо было бы, быть может, сказать: они (читатели) стоят еще на той ступени, на которой стоял Мост и Гассельман — основатели эстетики мозолистого кулака. Свою «демагогическую роль», заключавшуюся в историческом доказательстве того, что каждый класс на практике проводил в искусстве свою классовую политику, мы не могли надлежащим образом выполнить из-за недостатка места. «Бесчинство» далеко не кончилось. Уже хотя бы потому, что против него не было приведено ни одного серьезного доказательства. Единственный аргумент заключался в открытии человека вообще (des reinen Menschen), стоящего над классами, открытие, которое нас отодвинуло назад, к домарксовскому «истинному социализму».

«Мы, — продолжает Дэшер, — не говорим: то, что порождено н а ш и м чувством и мыслью — не искусство. Мы только говорим, что это не н а ш е искусство. Почему и как может остаться рядом с пролетарским искусством великое искусство прошлого — вопрос, который надо исследовать. Но класс, идущий вперед, собирающийся завоевать мир, не обладает исторически-александрийским восприятием искусства. И слава богу, иначе бы никогда не было нового искусства. В этом — разница между нашим поколением и тем поколением, к которому принадлежит Меринг» (Мерингу вообще сильно достается от Дэшера; он его называет «главным цензурным управлением», «литературной центро-совестью партии» и т. д.), «он еще полон страха, что «мозолистый кулак» отбросит старое наследство... У нас стремление к культурным благам глубже и серьезнее. Мы уже давно начали свой посев и теперь связываем первый сноп: впервые в истории пролетариата появляются собственные поэты. «Поэты мозолистого кулака», как они сумеют себя называть с гордостью, бывшие пекари и сапожники, выросшие из пролетариата и оставшиеся верными своему классу. Их мало, но они доказали возможность пролетарского искусства с такой убедительностью и силой, что буржуазная критика должна была их признать... Поэты, создающие наше искусство, не делают это в духе того ограниченного партийного искусства, которого не хотел знать Фрейлиграт; в боях современности они поняли партию в ее великом историческом значении». Пути развития

пролетарской литературы указаны Горьким в его «Матери», Андерсеном-Нэксэ в «Пелле-завоевателе», Гейермансом...

Не трудно видеть, что в статье Дэшера имеется отход от тех позиций, которые занял Шпербер в «Тенденциозном искусстве». Шпербер определенно говорит о непригодности старого искусства для пролетариата. Дэшер же изображает дело так, будто речь шла только об исследовании искусства со стороны его классовой природы, о том, что каждый класс проводит в искусстве свою классовую политику. Если бы это было действительно так, если б Шпербер, действительно, высказал только эти, хорошо известные каждому марксисту истины, то, конечно, никто бы не стал выступать против него, и меньше всего Меринг. Но позиция самого Дэшера относительно культурного «наследства» остается неопределенной, недоговоренной. С одной стороны, он как будто не собирается от него отрекаться. С другой стороны, он обставляет «признание» весьма неопределенными оговорками («почему и как м о ж е т остаться рядом с пролетарским искусством великое искусство прошлого — вопрос, который надо исследовать»). Во всяком случае «великое» искусство прошлого — это совсем не то, что «тенденциозные в худшем смысле слова драмы, возбуждающие лишь с трудом сдерживаемый смех».

С каждой статьей Шпербера и Дэшера радиус спора увеличивался. «Vorwärts» был снова засыпан возражениями и снова не поместил ни одного. Пришлось опять апеллировать к общественному мнению партии. В «Leipziger Volkszeitung» («Лейпцигская Народная Газета») было помещено письмо одного из непринятых «Vorwärts'ом» возражателей Г. Штребеля (Heinrich Ströbel), который сам являлся членом редакции «Vorwärts'а». В этом письме Штребель взывал:

«Разве не невыносимо, что «Vorwärts», центральный орган партии, закрыт для всякой дискуссии, касающейся вопросов искусства, особенно таких важных, как вопрос о том, на какую точку зрения пролетариат должен стать по отношению к искусству, к поэзии? Дело при этом идет не о защите от случайных или парадоксальных мнений, но, наоборот, о преследовании или замалчивании взглядов, разделяемых огромным большинством товарищей, высказывавшихся до сих пор в партийной прессе по вопросам искусства и литературы. Кто уполномочил Шпербера или его протек-

тора Дэшера занять место папы от эстетики?» и т. д.[1]). Ввиду создавшегося положения, Ф. Меринг счел уместным открыть в «Neue Zeit» анкету по вопросам литературы и эстетики. В номере журнала от 23 августа 1912 г. были помещены 4 из полученных статей: Г. Штребеля «Искусство и пролетариат» («Kunst und Proletariat»), Лу Мэртэн (Lu Märten) «К литературно-эстетической анкете», В. Циммера «Пролетарское искусство?» («Die proletarische Kunst?») и Роберта Грецша (Grötzsch) «Искусство и рабочий класс» («Kunst und Arbeitschaft»). Из них наиболее интересной и содержательной является статья Циммера.

Циммер начинает свой ответ с указания на отмеченное нами уже выше противоречие между позицией Шпербера в его первых статьях и позицией шперберовского защитника, Дэшера. Шпербер вовсе не ограничивался теми невинными общими местами, которые ему приписывает Дешер. Он утвержда очень определенно, что пролетариат должен отвергать всякое искусство, тенденции которого не находятся в согласии с его мировоззрением. Это очень смелые утверждения, и интересно проанализировать, как их Шпербер доказывает.

«Об'ектами для демонстрации теории Шпербера служат Софокл, Шекспир и Гете. Показательны при этом, для характеристики его взглядов, вопросы, которые он задавал по поводу трагедии Гретхен: «Кто из нас, «пробудившихся», считает беременную женщину преступной? И не должна ли нас поэтому отталкивать та тенденция раскаяния, стыда, отмщения чести, спасения церковной веры и т. д., которая заключена в первой, самой популярной части «Фауста»?» Или сентенций, которыми он ниспровергает софокловского «Эдипа»: «Разве бросили б мы хоть слово упрека Эдипу? Разве не приняли бы мы Эдипа в свою среду, разве не стали бы его уважать, как честного человека, и не сняли с него всю ответственность за игру случая?».

«Эдип и Маргарита преступили нравственные законы своей эпохи, являвшиеся — как и всякая идеология — продуктами общественных отношений, в которые вступают друг с другом люди на основе экономических условий, условий своего существования, и образующие необходимую самозащиту всякого коллектива против неизбежных нарушений (общего интереса) со стороны отдельных его сочленов. Испытывать чувство отталкивания по отношению к ним — значит возвращаться к идеологической оценке элементов культуры, для чего у пролетариата нет никаких оснований. Мы не станем, конечно, отказывать жертвам таких воззрений в нашем сочувствии, но гораздо целесообразней выяснить причины этих воззрений, чем, став на ходули очень дешевого морального превосходства, перешагнуть через все трудности подобного выяснения. Далее: если уже сам по себе шперберовский неисторично-суб'ективный подход к воззрениям минувших эпох достаточно странен, то еще удивительнее те выводы, к которым Шпербер приходит, руководствуясь им, а именно: отрицание почти всего существовавшего до сих пор искусства. Это происходит от того, что у Шпербера, в пылу иконоборческого усердия, произошло маленькое недоразумение с понятием «тенденция». Действительно, если чтение Софокла, Шекспира и Гете вызывает у него или «с трудом подавляемый смех», или сильнейшее отвращение к варварским обычаям, то ведь это — надо думать — является доказательством их несомненного морального влияния, доказательством того, что они побуждают как раз тех, которые изнывают под гнетом современного варварства — не менее жестокого, чем прошлое, — поскорей и поосновательней покончить и с ним».

«Нашему фанатику тенденции эти соображения, однако, не приходят в голову. Ему не хватает морализующего резонера, рупора, посредством которого автор возвещает слово разума и справедливости и без которого драмы представляются ему прославлением выведенных в них обстоятельств и воззрений. Если бы Гете заставил выступить в защиту Гретхен представительницу охраны материнства, то он, быть может, получил бы признание со стороны Шпербера. Я этим не хочу сказать, что подобное подчеркивание тенденции непременно и всегда предосудительно. Как раз наоборот; от мастерства художника будет уже зависеть, чтобы при таком подчеркивании не были перейдены границы исторического и психологического правдоподобия».

Циммер приводит в качестве примера «Гибель Надежды» Гейерманса[1]): «В последнем действии контраст между взвол-

[1]) Цитирую по заметке Ф. Меринга: «Eine ästhetisch-litteratische Enquete», — «Neue Zeit», от 24 мая 1912 г.

[1]) Циммер берет именно Гейерманса, потому что тот был об'явлен Шпербером и Дэшером одним из столпов пролетарской литературы.

нованностью жен моряков и подчеркнутой сухостью судовладельца, к которому они обратились, чтобы разузнать о судьбе своих близких, наглядно демонстрирует прелести капиталистической «практики». Выведет ли, однако, Шпербер из такого художественно-об'ективного изображения действительности следствие, что тенденция драмы Гейерманса заключается в «прославлении» капиталистической «практики»? Но право, которое Шпербер признает за Гейермансом, он должен признать также за Софоклом, Шекспиром и Гете. Ведь они только показывали методами искусства, какие формы принимает судьба людей в зависимости от особенностей условий производства и вытекающих из них общественных отношений. Подстановка Шпербером на место «тенденции» апологии, прославления абсурдна — в «Фаусте», например — потому уже, что Гете, внебрачный отец своих детей, был не менее далек от того морального кодекса, который вложил саблю в руки Валентина, чем его возвышенный критик. Хейнц Шпербер требует от рабочего класса ни больше, ни меньше как полного отказа от произведений, которые являются для него (пролетариата) источником не только художественного наслаждения, но, в значительной степени, и знакомства с жизнью минувших эпох, культурно-исторического знания; произведений, без которых и сам Шпербер вряд ли бы имел возможность раз'яснять нам, как глупо и бессмысленно было со стороны современников Эдипа делать его ответственным за игру случая.

Но вся абсурдность рассуждений Шпербера выступает с особенной отчетливостью, если мы попробуем вывести из них некоторые заключения насчет будущего. Нужно думать, что для социалистического общества буржуазная, капиталистическая мораль будет иметь также не более, как исторический интерес. Что же случится, если люди будущего, под влиянием изучения фельетонов «Vorwärts'a» почувствуют себя «оттолкнутыми» этой моралью? А случится то, что острие рассуждений Шпербера повернется не только против Софокла, Шекспира и Гете, но и против Толстых и Золя, и даже — хуже того — против тех Горьких, Гейермансов и Андерсенов-Нэксэ, на которых пробуют опереться Шпербер и Дэшер.

Моменты, обусловливающие отношение пролетариата к искусству, лежат не в плоскости тенденции, а в плоскости художественности. То обстоятельство, что произведения искусства, благодаря своей художественной ценности, сохраняют значение и тогда, когда идеи и проблемы, давшие толчок к их возникновению, уже давно потеряли свою жизненность, признает и Дэшер: слишком уж недвусмыслен язык фактов, чтоб могли остаться какие-нибудь сомнения. Но Дэшер думает, что наслаждаться искусством прошлого могут только эстеты-гурманы, а пролетариату для этого не хватает исторически-александрийского восприятия искусства.

Но, если бы Дэшер задал себе вопрос, каким образом поэты пролетариата, эти «бывшие пекари и сапожники», научились облекать идеи и проблемы пролетарской классовой борьбы в форму художественных произведений, он бы, может быть, понял, почему пролетариат не должен отказываться от своего права на искусство прошлого... Как собственно художественное творчество невозможно без известной художественной выучки, так же нуждается в выучке, в воспитании и способность художественного восприятия. В самом деле: вместо того, чтобы внушать рабочим, что они должны отвергнуть целые миры красоты, созданные в предшествующие культурные периоды, гораздо целесообразнее знакомить пролетариат с прошлым искусством и сделать тем самым возможной правильную и самостоятельную оценку им искусства современности, в том числе и его собственного.

И товарищу Дэшеру не надо было бы тогда ссылаться на классово-психологические изыскания (Шпербера), в которых повторяются общеизвестные вещи. Конечно, пролетарий с неразвитым восприятием отнесется безразлично к чуждым ему пока еще явлениям. То же самое, однако, наблюдается и в области политики и экономики, где дело идет о его насущнейших интересах. Но кто станет из этой «нужды» делать «добродетель»?».

Мы видим таким образом, что, в противоположность Руд. Францу, Циммер ставит вопрос о культурном наследстве во всей его широте. Это делает его ответ несравненно более убедительным, почти исчерпывающим. Значительно меньше останавливается он на другой основной проблеме — проблеме пролетарского искусства, которая для него тесно связана с первой:

«Пролетариат должен знать искусство прошлого, — пишет Циммер, — не для того, чтобы оно ему заменило новое

искусство, не для того, чтобы сделать стремление к новому искусству излишним, а, наоборот, именно для того, чтобы создать это новое искусство... Вместо того, чтобы постоянно кричать о пролетарском классовом искусстве, что в конце концов прискучивает, следует заявить, что такое искусство никогда не станет действительностью (подчеркнуто мной. *А. Л.)* и почему не станет; следует заявить, что искусство труда, настоящая культура, которая ведь является чем-то побольше, чем пролетарский тенденциозный роман или драма, хотя бы они были гораздо лучше соответствующих романов и драм, имеющихся сейчас,— что настоящее искусство труда возможно только тогда, когда пролетариат выполнит свою миссию уничтожения капитализма и тем самым уничтожит и себя, как класс... Рабочий класс-победитель не даст погибнуть сокровищам, доставшимся ему в наследство от до-капиталистических культур. Знание того, что и в искусстве господствует закон развития и что искусство любого исторического периода, а значит и искусство социалистического общества, не может обойтись без искусства предшествующих общественных формаций и должно на него опираться, предохранит пролетариат от следования по тому пути, на который его зовут Шпербер и Дэшер».

По сравнению с выдержанной и отчетливой статьей Циммера, статья Штребеля «Искусство и пролетариат» представляет значительно меньшую теоретическую ценность. Штребелю порой не хватает именно отчетливости и марксистской выдержанности. Но все-таки, несмотря на отдельные промахи, иногда довольно крупные, статья его в целом интересна. Основные его положения приблизительно сходятся с основными положениями Циммера, но отдельные мысли получили большее развитие, отдельные моменты сильнее выдвинуты вперед. Мы остановимся именно на них. Это, во-первых, вопрос о пролетарском искусстве. Штребель спрашивает: «Что вообще обозначает термин «пролетарское искусство»? Что собствено понимают под ним? Социалистическое искусство? Или искусство, которое изображает преимущественно жизнь пролетариата? Или то искусство, которое создается поэтами-пролетариями»?

Критик переходит к анализу всех этих определений. Судя по словам Дэшера, — говорит он, — можно думать, что под пролетарским искусством подразумевается именно

искусство, создаваемое поэтами-пролетариями. «Для доказательства существования новой пролетарской литературы Дэшер ссылается на двух превосходных писателей, вышедших из среды пролетариата, на Горького и Андерсена-Нэксэ. Нельзя отрицать, что и тот, и другой — писатели первого ранга, что они великолепно изображают пролетарский быт. Не подлежит также никакому сомнению, что когда жизнь пролетариата рисует поэт, который сам был пролетарием, и все, о чем пишет, действительно, пережил, то он это делает лучше, чем писатель того же об'ема дарования, но вышедший из другой среды... И если писатель-пролетарий к тому же социалист, то он сумеет особенно отчетливо представить социальную и политическую борьбу пролетариата, что мы и видим в «Матери» Горького, в «Пелле-завоевателе» Андерсена-Нэксэ. Но мы в праве себя спросить, где же у Горького и Андерсена-Нэксэ новое, принципиально, по существу, отличное от старого, пролетарское искусство? Разве хотя бы «Жерминаль» (Углекопы) Золя не выдерживают в полной мере сравнения с Горьким и Андерсеном-Нэксэ в отношении реалистической правдивости, поэтической силы и социальной зоркости? Конечно, Андерсен-Нэксэ и Горький — сознательные социалисты, они оптимистичнее, радостнее, нельзя отрицать наличия политического нюанса, — но где же различие морали, психологического подхода к человеку, короче говоря, мировоззрения? А ведь Золя не был никогда ни пролетарием, ни членом партии! Итак, пролетарское происхождение не может быть критерием «пролетарского искусства». Тогда таким критерием является пролетарский дух? Но он вовсе не есть нечто наперед данное и свойственное только пролетариату. Пролетарский дух нисколько не помешал в свое время берлинским рабочим устроить кошачий концерт Фердинанду Лассалю, то же самое произошло с великим борцом за классовое освобождение пролетариата и во Франкфурте-на-Майне. И в чем состоит даже и теперь пролетарский дух у миллионов немецких пролетариев? В вере в бога и в социальной резиньяции, в убеждении, что бедные и богатые всегда были, — а значит — и всегда будут. То, что составляет сейчас мировоззрение социалистического пролетариата, правда, адэкватно социальным отношениям рабочего класса, но не является чем-то таким, что возникло само собой, посредством акта душевного самозарождения. Неясный

социальный инстинкт превратился в продуманное социалистическое мировоззрение, в историческую и общественную концепцию, работой людей, большей частью не принадлежавших к пролетариату. Но и социализм этих людей не появился сразу, во всеоружии, как Минерва из головы Зевса. Общеизвестно, сколько обязаны Лассаль, Маркс и Энгельс в области политической экономии Рикардо и Смиту, в области философии — Гегелю. То, что мы называем социалистическим мировоззрением, не является простым осадком жизненных отношений пролетариата, его чувств, но — в гораздо большей степени представляет собой зрелый плод длительного исторического развития». В этих словах Штребеля на-ряду с правильными замечаниями имеется и известная путаница. Верно, конечно, что пролетарское мировоззрение есть результат длительного исторического развития и что рабочий не рождается сознательным марксистом. Верно и то, что еще у миллионов пролетариев круг идей ограничивается религией и покорностью судьбе. Но из этого еще не следует, что нельзя говорить о пролетарском «духе», т.-е. об известном ряде психологических навыков, об известном строе чувств, характерных для пролетариата. Они, эти чувства и навыки, не являются чем-то раз навсегда данным, но вырастают и крепнут в борьбе пролетариата, по мере ее развертывания. Религиозность и резиньяция свидетельствуют о том, что пролетариат еще не вышел целиком из-под идеологического влияния других классов. Но истинными выразителями пролетарского «духа» будут не эти отсталые слои, а наиболее сознательные слои рабочего класса.

Перейдем, однако, к дальнейшим положениям Штребеля. «Когда Шпербер пишет, — замечает он, — что тенденциозные представления о чести, добродетели, отечестве, религии, любви, домашнем очаге неизменно присущи нынешней буржуазной литературе, то это попросту неправда! Если уже Лессинг называл патриотизм «героической глупостью», то Толстой разоблачил эту глупость гораздо беспощаднее. А та раз'едающая критика, которой современная литература подвергла «представления о добродетели, религии, любви, домашнем очаге», дает часто агитационный материал и для социал-демократических газет... Выступая против такой неуклюжей и шаблонной критики, мы, однако, нисколько не возражаем против искусства с социалистической тенденцией, напротив того, чем больше сознательных социал-демократов

будет между поэтами, тем лучше. Мы только боимся, что нельзя рассчитывать на большое число таких поэтов. Ибо, во-первых, как раз в тех странах, где рабочее движение достигло наибольшего развития, политическая и социальная борьба пролетариата поглощает все наличные социалистические силы; во-вторых, та форма, которую приняло рабочее движение в этих странах, не слишком благоприятна для ее поэтического воспроизведения. В основе Горьковской «Матери» — революционный эпизод, а изображение Андерсеном-Нэксэ профессиональной и политической борьбы пролетариата стоит, по нашему мнению, далеко позади его прекрасных бытовых картин из мелко-буржуазной жизни, навеянных ему впечатлениями молодости. Мы, конечно, не беремся утверждать, что невозможно сейчас широкое и правдивое изображение современной пролетарской борьбы, но мы почти боимся, что подобное произведение, которое изобразило бы борца за класс не только как носителя идеи, но и как человека, во всей реалистической неприкрашенности, не избежало бы нападок. Я даже уверен, что если б Гейне жил сейчас, он бы не встретил со стороны Хейнца Шпербера той широкой терпимости, с какой к нему относился Маркс... Маркс умел об'ективно относиться не только к Гейне, но и к Гете, к тому Гете, раболепие и лакейство которого так страстно клеймил Берне».

Мы до сих пор имели дело, главным образом, с возражениями на первую статью Шпербера «Тенденциозное искусство». Вторая его статья «Юмор» имеет, как мы уже видели, гораздо меньшее принципиальное значение и касается как будто лишь одного частного вопроса. Несмотря на это, она сделалась почти таким же центром спора, как и первая. В утверждении Шпербера, что буржуа может быть юмористом только по отношению к буржуа, пролетарий — только по отношению к пролетарию, его оппоненты увидели тот абсурд, к которому приводит последовательное применение его принципов. Всех ответов мы здесь приводить не будем, а возьмем наиболее типичный, данный Робертом Грецшем в статье «Искусство и рабочий класс».

«Отрицать за буржуазным поэтом, — пишет Грецш, — способность юмористически изображать рабочих, не вызывая этим изображением отвращения в них, — это значит низводить хорошие юмористические произведения, которые читаются рабочими с удовольствием, до уровня макулатуры.

Возьмем, например, одного из лучших буржуазных юмористов — Диккенса; почему пролетарий не может посмеяться над его почтальонами, кучерами и служанками? Тот, кто когда-либо читал перед рабочей, социалистической аудиторией отрывки из «Пиквикского клуба», подтвердит, что у рабочих больше понимания юмора буржуазных писателей, чем у Хейнца Шпербера. Юмористическая карикатура, служащая для потехи буржуа над пролетариатом, заставит рабочего нахмуриться. Но в тех случаях, когда художник, далекий от односторонности, дает законченную жизненную картину, где человеческие слабости представителей всех слоев общества взяты с комической стороны,—пролетариат не должен проявлять мелочной обидчивости»...

«Но допустим, что тов. Шпербер настолько же прав, насколько он в действительности неправ, допустим, что юмористическое изображение рабочих буржуазным писателем встречало бы с их стороны только отвращение — являлось ли бы это доказательством художественной негодности этих произведений? Нет, и тут мы подходим к вопросу о рабочей массе, как о ценительнице искусства. Несколько примеров из практики каждого дня: я знаю судьбу открытки, посвященной первомайскому празднику, на которой идея 1 мая символизирована фигурой пролетария, исполненной непосредственной мощи; пролетарскими являются форма и содержание, пролетарием является и художник. Но открытка эта встретила со стороны рабочих масс полное равнодушие, в то время как плохо-нарисованные богини свободы и прочая буржуазно-эпигонская дребедень брались нарасхват. Я знаю судьбу одной партийной газеты, возбудившей недовольство многих деятельных партийных товарищей тем, что она напечатала хороший пролетарский роман «Пелле-завоеватель». Роман написан пером социалиста, его автор — товарищ Андерсен-Нэксэ!.. Число примеров можно увеличить. Пролетариат еще не обладает достаточным пониманием искусства. Задачи партийной прессы — воспитать его вкус, борясь в то же время против упадочного буржуазного искусства».

2. Немецкая дискуссия и русские споры.

Говоря об этой дискуссии, не следует, конечно, забывать, что она происходила в 1910 — 1912 гг., в обстановке, чрезвычайно мало напоминавшей пролетарскую диктатуру, что во многом она устарела и т. д. Но, разумеется, не то удивительно, что частности устарели; гораздо удивительнее, что в целом спор и сейчас сохранил свое актуальное значение.

В самом деле. Возьмем статьи Шпербера-Дэшера, т.-е. те статьи, которые, в сущности, и вызвали дискуссию. Нетрудно в утверждениях Шпербера о непригодности искусства прошлого для пролетариата, в его попытках воздвигнуть стену между возникающей пролетарской литературой и литературой буржуазной, увидеть полную аналогию с тем, что говорят у нас партизаны «левого фронта» — во всех его видоизменениях — от «Лефа» до Пролеткульта. «Шекспир, Софокл, Гете — в настоящее время тенденциозные писатели в худшем смысле этого слова»,—заявляет Шпербер. «А почему не посягнуть на «великих писателей» прошлого?» — словно откликается Чужак. И Пролеткульт жирно припечатывает: «Буржуазное искусство действует на психику расслабляюще, прививает массам навыки, привычки, вкусы, идеологию, выгодные господствующим классам». Могут, правда, возразить, что Шпербер-Дэшер касается лишь идеологической стороны («тенденции») старого искусства, в то время как наши «лефовцы» ставят вопрос глубже и когда сбрасывают Пушкиных «с парохода современности», то делают это не только из-за того, что их тенденция устарела, но и потому, что самая форма, самое существо их художественной ткани влияет на пролетариат деморализующе. И, конечно, разница есть, но эта разница скорее количественная, чем качественная. В словах Дэшера о том, что пролетариату чуждо «исторически-александрийское восприятие искусства», являющееся будто бы необходимым условием для наслаждения искусством прошлого, уже заключены в зародыше теории об эстетическом перерыве, о созерцательности старого искусства и т. д. Аргумент Дэшера представляет собой как бы прототип тех аргументов, которые употребляются сторонниками «левого фронта» каждый раз, когда им приходится спорить с людьми, утверждающими необходимость сохранения культурной преемственности: вы говорите, что старое искусство нельзя отбрасывать — значит, вы заражены эстетством. «Исторически-александрийское восприятие искусству» — родной брат «пассеизму». Шпербер и Дэшер являются в сущности предтечами нашего «Лефа», выдвинувшими за десять лет до него приблизительно те же самые лозунги.

Но эта близость — не из самых приятных. Шпербер и Дэшер обладают одним ценным, но опасным свойством: откровенностью. Не следует думать, что они во всем отстали от наших р-р-революционеров от искусства. В некоторых отношениях они даже пошли дальше. Их откровенность сыграла с ними плохую шутку. Они проболтались и обнаружили свое мещанское существо. Замечание, сорвавшееся у Шпербера в одной из его статей: «Мы, которым кровяная колбаса говорит больше, чем кровь», — удивительно верно характеризует этого самодовольного, «развитого» «пробудившегося» мещанина, который с высоты своего развития пренебрежительно экзаменует Софокла и Гете по вопросам морали и, проэкзаменовавши, ставит в журнал жирную единицу. О, он, конечно, не таков! Он уважает беременных женщин, не спрашивая у них брачного свидетельства, он любит кровяную колбасу, он не любит Шекспира. Наши отвергатели культурного наследства, разумеется, не так наивны, чтоб публично допрашивать Софокла насчет нравственности. Но в основе их рассуждений лежит все тот же шперберовский грех, отмеченный Циммером: подход к элементам прошлых культур, имеющим лишь историческое значение, с меркой идеологически моральных требований и оценок сегодняшнего дня. Не этот ли детский подход сказывается в столь распространенном сейчас портняжском перекраивании пьес классического репертуара — от Шекспира до Островского? Помнится, не так давно один довольно известный у нас театральный критик требовал, чтоб при постановке «Укрощения строптивой» был выкинут последний акт, так как в нем обнажается мораль Шекспира, идущая вразрез с нашими взглядами. Разве это не буквальное почти повторение слов Шпербера? Шпербер только обнажает мещанский скелет «левых» теорий.

Это первое, что дает нам немецкая дискуссия. Второе: постановка во весь рост проблемы литературного «наследства», которая произведена в статьях Циммера, Штребеля, Грецша и др. Кстати: не следует представлять себе дело так, будто борьба со шперберианством велась исключительно названными критиками. На деле, за спиной Штребеля и Циммера стоял Меринг. Он был главным вдохновителем этой борьбы, организатором кампании, идейным руководителем. Статьи Штребеля или Франца полны ссылок на литературные работы Меринга, являющиеся для них как бы цейхгаузом, из которого берется самое сильное и верное оружие. Недаром десять — двадцать строк Меринга возбудили гораздо большее внимание Шперберов, чем целые статьи Франца. И мы имеем полное право прибавить к весу аргументов Циммера-Штребеля вес авторитета одного из виднейших теоретиков марксизма. Но, подчеркивая центральное место Меринга в дискуссии, мы вовсе не хотим сказать, что статьи Штребеля или Циммера были простым повторением Меринга. Они имеют свою несомненную и самостоятельную ценность, особенно статья Циммера.

Эта блестящая статья и до сих пор сохранила большую часть своего значения и устарела лишь в некоторых второстепенных пунктах. Так, например, его довод, что если продолжить рассуждения Шпербера в будущее, то выйдет, что в социалистическом обществе потеряют всякую привлекательность для читателя даже основатели пролетарской литературы, Горький или Андерсен-Нэксэ — этот довод, который он сам считал очень сильным, быть может, и действовал на Шпербера, но теперь уже не кажется убедительным. Современный Шпербер возразит Циммеру, что так, вероятно, и случится, но что это нисколько не говорит ни против Горького, ни против Шпербера. Всякая литература стареет, смысл искусства — в непрерывном изобретении новых форм. Возможно даже, что социалистическому обществу не только Горький, но и какое бы то ни было искусство окажется ненужным.

Основные положения Циммера сводятся к следующему: 1. Указанное уже выше — к элементам прошлых идеологий, заключенным в старом искусстве, не следует подходить с «идеологической оценкой» современности. 2. Моменты, обусловливающие ценность этого искусства, лежат в области *художественности*, а не *тенденции*. Здесь Циммер подходит очень близко к тому, что говорилось во время недавних наших литературных споров. «В каком смысле мы можем рекомендовать рабочему Пушкина? Классовой пролетарской точки зрения у Пушкина нет, монолитного выражения коммунистических настроений и подавно. Конечно, у Пушкина превосходный язык, что и говорить, но, ведь, язык этот служит у него для выражения дворянского мироотношения. Скажем ли мы рабочему: читай Пушкина, чтобы понять, как дворянин, владелец крепостных душ и камер-юнкер, встречал весну и провожал осень? Конечно, и

этот элемент есть у Пушкина, ибо Пушкин вырос на определенном социальном корне. Но то выражение, которое Пушкин давал своим настроениям, так насыщено художественным и вообще психологическим опытом веков, так обобщено, что его хватило на наше время» (Л. Д. Троцкий. Речь на литературном совещании при отделе печати ЦК РКП). Циммер подчеркивает, что прошлое искусство имеет огромное культурно-историческое значение, как источник ознакомления с психологией и бытом минувших эпох, но что этим ценность искусства не исчерпывается. Историко-культурное значение искусства есть только подсобное на-ряду с художественным.

3. «Культурное наследство» в области искусства имеет огромное значение для выработки художественного мастерства писателей-пролетариев и воспитания художественного вкуса пролетариата. Это положение Циммера находит себе дополнение в словах Штребеля: «В искусстве господствует закон развития. Искусство любого исторического периода, а значит и искусство социалистического общества, не может обойтись без искусства предшествующих исторических формаций и должно на него опираться». Оно (положение) разделяется, за исключением «левого» фланга, всей нашей марксистской критикой. «Мы мыслим не по Шпенглеру, а по Марксу, — говорит А. Воронский. — Замкнутых классовых культур для нас не существует. В формах классовой борьбы движется вперед общество в целом. Культурные приобретения и ценности передаются от класса к классу». «Было бы ребячеством думать, будто каждый класс полностью и целиком из себя порождает свое искусство», — пишет Троцкий. «Творчество исторического человека есть преемственность... Пролетариат не может приступить к построению культуры нового стиля, не вобрав в себя и не ассимилировав элементы старых культур». И, наконец, Лелевич заявляет: «Мы не отказываемся от наследства в том смысле, в каком Маркс не отказался от наследства Гегеля и французских материалистов XVIII века... Мы тщательно изучаем это наследство в исторической перспективе. Мы строим свое новое искусство, используя — в зависимости от содержания — все формальные приемы старой литературы и преобразовывая эти формы новым содержанием». Все эти формулировки представляют лишь вариации мысли, высказанной Лениным: «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не решить». Но у Лелевича признание культурного наследства сопровождается такими оговорками, которые сводят его на-нет. Нельзя говорить о всемерном использовании достижений буржуазной литературы и тут же добавлять: «Прежде всего — пролетарской литературе необходимо окончательно освободиться от влияния прошлого и в области идеологии, и в области формы».

Значительно более устарела в дискуссии трактовка другого крупного вопроса: о пролетарской литературе. В 1910 — 1912 г.г. ее собственно еще не существовало. Конечно, все то, что Штребель говорит об Андерсене-Нэксэ и Горьком, попадает в цель: ни того, ни другого нельзя назвать в строгом смысле пролетарским поэтом. К его критическим аргументам можно прибавить еще один: у Горького или Гейерманса нет чрезвычайно важного условия действительно новой литературы — новой формы. Их форма ничем не отличается по существу от форм буржуазной литературы. Шпербер и Дэшер явно принимают чаемое за существующее. Вместе с тем изменился и характер классовой борьбы пролетариата: из серой, будничной, монотонной, какой она была в Германии 1910—1912 г.г., она превратилась в яркую и напряженную, получила революционный размах. И если зачастую мелочная, реформистская политика социал-демократии не могла дать благодарного материала для художественного произведения большого стиля, то грандиозная драматическая борьба коммунизма с буржуазным миром дает его в избытке. Далее, если взять русский пролетариат, то его культурный уровень значительно повысился за время революции. Словом, ряд отрицательных условий для развития пролетарской литературы, отмеченных Штребелем и Циммером, ослабел или исчез. Но многие из них остались: культурный уровень пролетариата повысился, но все же его художественная культура еще слаба. По-прежнему борьба на политическом и хозяйственном фронте отвлекает почти все силы. И еще в одном остается, пожалуй, прав Штребель: если б сейчас нашелся крупный писатель, который обрисовал бы нашу эпоху во весь рост, но и с полной реалистической свободой, то не один Шпербер закричал бы ему с негодованием: «Клевета!».

И Циммер и Штребель считают неправильной самую постановку вопроса о пролетарской литературе. «Вместо того, чтобы постоянно кричать о пролетарской классовой литературе, следовало бы заявить, что такое искусство никогда не станет действительностью, и почему не станет; следует заявить, что искусство труда, настоящая культура возможны тогда, когда пролетариат выполнит свою миссию уничтожения капитализма и тем самым уничтожит и себя, как класс», пишет Циммер. Сходно с ним ставит вопрос и Штребель, не договаривающий, однако, до конца. «Что, вообще, обозначает термин «пролетарское искусство»? — спрашивает он. Что собственно понимают под ним? Социалистическое искусство? Или искусство, которое изображает, преимущественно, жизнь пролетариата? Или то искусство, которое создается поэтами-пролетариями?»

Эти слова поразительно напоминают то, что писал тов. Троцкий о пролетарской литературе. Так как его статьи по вопросам литературы и вызванный ими спор еще достаточно свежи в памяти, то я не стану подробно обосновывать свое утверждение. У тов. Троцкого в этом отношении были предшественники. Что же касается вопроса по существу, то мы полагаем, что и Троцкий, и Циммер здесь не вполне правы. Пролетарская культура может иметь и — надо думать — будет иметь место в течение переходного периода. Конечно, она при этом не достигнет такой законченности, как, например, буржуазная культура, и перейдет в культуру социалистическую. Вообще, нам кажется, что проблема пролетарской культуры — не столько вопрос теории, сколько практики.

3. Клара Цеткин.

Той же зимой 1910 года, когда появились первые статьи Хейнца Шпербера, послужившие поводом к возникновению дискуссии о литературе, Клара Цеткин прочитала в Штуттгарте, в социал-демократической просветительной организации, доклад на тему «Искусство и пролетариат». Доклад этот был вскоре помещен в приложении к журналу «Равенство» («Gleichheit») и с тех пор неоднократно перепечатывался. И действительно, несмотря на то, что он предназначался для довольно широкой и сравнительно мало подготовленной аудитории и что поэтому автор иногда повторял

общеизвестные места и вообще старался не столько наметить новые пути или новые положения, сколько ориентировать слушателя и читателя в том, что уже дано марксистской критикой в деле исследования искусства и — особенно — его социальной оценки, — несмотря на это, доклад Клары Цеткин представлял в то время и даже сейчас представляет несомненный и большой интерес. В его теоретических положениях русский читатель найдет, правда, мало нового по сравнению с Плехановым или Мерингом. Но ценность статьи Клары Цеткин, во-первых, в намеченной ею перспективе, почти безупречной, во-вторых, в том, что, пользуясь общими теоретическими положениями Плеханова и Меринга, автор рассматривает новый вопрос, который Плехановым почти не был затронут, и к которому Меринг обратился уже после выхода статьи Цеткин — в связи с дискуссией, о которой мы говорили выше, — вопрос о пролетарском искусстве.

«Искусство и пролетариат — не звучит ли насмешкой такое сопоставление? — так начинает свою статью Клара Цеткин. «Ведь жизненные условия, созданные капиталистическим строем для его наемных рабов, враждебны искусству и гибельны для него. Ведь для того, чтобы наслаждаться искусством и особенно для того, чтобы художественно творить — нужны известные предпосылки: нужна определенная материальная и культурная независимость, нужен определенный избыток материальных ценностей, избыток физических, духовных и моральных сил сверх того, что необходимо для удовлетворения непосредственных материальных потребностей. Однако уделом эксплоатируемых и порабощенных, с тех пор, как классовые противоречия внесли рознь в общественный строй, всегда была материальная нужда, нищета и культурная отсталость. Поэтому нередко возникал вопрос, имеет ли искусство вообще какую-либо этическую и социальную ценность, является ли оно в истории развития человечества прогрессивным фактором или же оно служит тормозом» [1]).

Автор приводит ряд примеров отрицательного решения этого вопроса: Жан-Жак Руссо (искусство — роскошь и ведет человечество к моральному упадку), Писарев (сапож-

---

[1]) Цитирую везде по переводу, сделанному Л. Шенталем.

ник имеет большую социальную ценность, чем Рафаэль), Лев Толстой (осуждение не только современного искусства, но всякого искусства вообще, поскольку оно является привилегией и источником наслаждения богатых людей и служит «самоцелью»), — и прибавляет: «Все указанные односторонние парадоксальные воззрения имеют нечто общее между собой. Они возникают на почве переходных эпох, когда старый общественный строй агонизирует и новые формы социальной жизни начинают прокладывать себе дорогу».

Это очень интересное указание: переживаемая нами эпоха ведь также является переходной, и мы действительно видим сейчас ряд теорий, имеющих сходство с Писаревской или Толстовской теориями, наиболее резким выражением которых может служить тезис А. Гана «Искусство — опиум для народа». Но если возникновение подобных теорий обусловлено глубокими социальными причинами, то из этого еще вовсе не следует, что они (теории) верны. Искусство отнюдь не является праздной выдумкой бездельников, его нельзя рассматривать только, как забаву скучающих богачей или как средство одурманивания народных масс. «Неопровержим тот факт,—говорит К. Цеткин,—что искусство одно из самых ранних, непосредственных проявлений духовной жизни человечества... Стремление к художественному творчеству развилось в процессе работы первобытного человека, а именно в процессе общественной работы... Еще до того, как успела развиться у первобытных людей способность к отвлеченному мышлению, они нашли средства для изображения в осязательных образах всего того, что они видят и чувствуют». «Правда, нередки эпохи, когда искусство выступает в роли лакея, даже больше того — носит клеймо содержанки обеспеченного господствующего меньшинства», это-то и дает основу для развития «односторонних парадоксальных воззрений», но и тогда сторонники этих воззрений «из-за резко выпирающих признаков распада на одном полюсе общества не замечают проблесков новой расцветающей жизни на другом полюсе».

Стремление к искусству со стороны угнетенных классов неистребимо. Но пока они не осознают противоположности своих интересов интересам господствующих классов, они не могут создать собственного искусства. Они — с одной стороны — находятся под огромным влиянием искусства господствующего класса, с другой же стороны — сами, собственными руками помогают строить это чужое искусство. Их художественная энергия отводится в чужое русло. «Только с того момента, как угнетенные, в качестве революционного, восходящего класса, начинают жить собственной духовной жизнью, с того момента, когда они начинают вести борьбу, чтобы разорвать мертвящие социальные, политические и духовные оковы, только тогда влияние их на художественное и культурное наследство человечества становится чем-то самостоятельным, а потому действительно плодотворным и решающим... Эти рвущиеся из цепей рабства к свободе массы несут все дальше и выше знамя искусства. Из их недр вырастает сила, преодолевающая эпохи застоя и даже упадка искусства».

Современная борьба пролетариата не является лишь борьбой за то, чтобы «насытить свой желудок». Нет, она ведется «во имя всего культурного наследия пролетариата», за овладение всем тем, что создано прошлым в области науки и искусства. В каком же состоянии находит пролетариат искусство сейчас? «Пользуется ли искусство той свободой, которая является предпосылкой его процветания и созревания?» Искусство вело длительную и успешную борьбу за свое освобождение — сначала от оков цехового мастерства и зависимости от феодальной аристократии, потом — от гнета со стороны нового восходящего класса, буржуазии, ценившей только тот труд, который приносит доход капиталу и смотревшей «на искусство, как на излишнюю роскошь, а на художника, как на «бездельника» или как на «неудачника». Искусство, в конце концов, победило и стало одной из так называемых «свободных профессий».

«Но что означает все это в условиях капиталистического товарного производства, являющегося экономическим фундаментом буржуазного строя? Это означает только то, что искусство тоже подчиняется железным законам этого производства. Капиталистический мир признает только товары, имеющие рыночную стоимость... Превращается в товар также и то, что создается искусством и само творческое художественное дарование вынуждено себя продавать. Художественные товары должны, подобно тканям или кофе, стараться завоевать себе рынок, и Пегас должен давать вести себя на поводу какому-нибудь капиталисту. Кто же сейчас является хозяином рынка? Не узкий кружок цени-

телей искусства, людей, умеющих наслаждаться им, совсем нет, — на рынке диктует некультурная, полукультурная, зато платежеспособная чернь, ищущая развлеченья и дурмана». Художник искренний, честный, не желающий торговать своим талантом, погибает от нужды и одиночества. «Только совершенно исключительные личности, личности с огромной выдержкой, сохраняют за собой свободу выражать в художественой форме то, что им велит их гений». Тот же, кто приспособляется к требованиям рынка, превращается в раба сенсации, в ремесленника, работающего по шаблону. Жало конкуренции гонит искусство безостановочно все дальше и уничтожает все внешние и внутренние предпосылки, требуемые для созревания великих произведений. «Живописцы и скульпторы лихорадочно спешат выставить свои произведения на художественных ярмарках или, как их называют, выставках; композитор таким же путем создает «гвоздь» сезона; писатель из кожи лезет, чтобы выпустить книгу к рождественскому рынку и т. д. Художник превращается в предприимчивого промышленника и торговца художественными товарами, его художественный капитал быстро растрачивается и творец новых культурных ценностей становится фальсификатором последних».

«Указанные условия, — говорит Клара Цеткин, — об'ясняют, почему в наше время течения в области искусства так быстро сменяют друг друга и почему эфемерные знаменитости так быстро выходят в тираж. То, что сегодня превозносится до небес, как величайшее откровение художественного гения, забыто уже самое большее через 10 лет и представляет только исторический интерес». В этих словах много правды. Конкуренция играет гораздо большую роль и в быстром чередовании художественных направлений последних десятилетий, и в той форме, которую принимают художественные искания и — в особенности — борьба школ, чем это принято думать. Так, например, «эксцентричности» футуризма были — в очень значительной степени — не столько ударом по общественному вкусу, сколько способом привлечь к себе внимание этого самого общества, т.-е. буржуазии, своего рода рекламой. Вообще в огромном развитии эксцентризма в искусстве последнего времени момент рекламы является далеко не последней причиной.

Итак, буржуазная свобода искусства является на деле замаскированным рабством. «Только когда труд будет освобожден от капиталистического ига, т.-е. когда пролетариат уничтожит право частной собственности на главнейшие средства производства, только после того, как будут устранены классовые противоречия в обществе, искусство обретет свободу, которая облечется тогда в плоть и кровь». Это было признано Рихардом Вагнером еще задолго до того, как пролетариат сорганизовался в массовую политическую партию. Его сочинение «Искусство и революция» служит классическим подтверждением этого взгляда. Там говорится следующее: «Поднимемся из нищеты ремесленного искусства к свободному художественному творчеству человечества с его сияющей вселенской душой; мы хотим из тяжело навьюченных поденщиков промышленности стать прекрасными, сильными людьми, которые владеют миром, этим неиссякаемым источником высочайших радостей». «Вагнер ясно указал на корни «жалкого ремесленничества»: это — «индустриальная поденщина». Он говорит: «До тех пор, пока все люди не могут стать одинаково свободными и счастливыми, они должны пребывать в одинаковом рабстве и нищете». Вагнер дает также совершенно ясный ответ на вопрос, как может быть уничтожено всеобщее рабство и как сможет развиться свободное и творческое человечество: «Могучая, прекрасная личность — вот цель исторического развития. Революция вдохнет в личность силу, а искусство даст ей красоту»; заметим мимоходом, что отсюда вытекает, что прекрасный и сильный человек, о котором мечтал Вагнер, это — не пресловутая индивидуалистическая «личность», не «белокурая бестия сверх-человека» — Ницше, а личность гармонически развитая, неразрывно связанная с целым и слившаяся с ним».

Клара Цеткин переходит далее к вопросу о пролетарском искусстве. «Борющийся пролетариат, — говорит она, — не ограничивается по отношению к искусству только обещаниями будущего благоденствия (подчеркнуто мной. *А. Л.*). Борьба, которую он ведет, пробивая уже сейчас в буржуазном строе одну брешь за другой, открывает простор новым перспективам художественного развития и окропляет искусство живой водой новых идей, далеко выходящих за рамки духовной жизни буржуазного строя и воплощающих жизнь будущего человечества. Содержание пролетарской классовой борьбы далеко не исчерпывали экономическими

и политическими требованиями. Пролетариат является также и носителем нового мировоззрения, представляющего из себя однородное замкнутое целое. Это есть социалистическое мировоззрение, базирующееся на выводах естественных и социальных наук, связанных с именами Дарвина и Маркса, выводах, легших в основание исторического материализма. Это мировоззрение зародилось и крепнет в грозе и буре современной классовой борьбы. Оно развивается по мере того, как капитализм перестраивает социально-экономический строй и приближает наступление коммунистической эры свободного труда, по мере того, как параллельно видоизменяются различные социальные установления и революционизируются чувства, мысли и стремления людей. Глубже всего изменяется психика и мышление того класса, который по своим жизненным условиям приходит в длительное и непримиримое противоречие с существующим экономическим строем и с его идеологической надстройкой: этот класс — пролетариат. Его мышление и стремление не загипнотизированы фетишами буржуазного общества, а, наоборот, они рвутся вон из его рамок, так как пролетариат знает, что он призван разбить их... Классовая борьба пролетариата становится носительницей новых духовных, этических и социальных идеалов и среди обездоленных начинает вырастать своя новая культурная жизнь. Бьющая ключом жизнь вызывает жажду художественных радостей и стремления к художественным образам. И тогда пролетариат испытывает потребность творчески осознать и художественно воспроизвести свою собственную историческую сущность... В пролетариате вырастает страстная потребность в искусстве, содержание которого питалось бы духом социализма (подчеркнуто мной. *А. Л.)*. Посыплятся восклицания: значит вы проповедуете тенденциозное искусство! Чего доброго, и с политической тенденцией! «Политическая песнь — скверная песнь» [1]). Пролетариату нечего бояться этой болтовни. В основе последней кроется не столько желание дать эксплоатируемым массам возможность наслаждаться искусством, сколько стремление удержать их в рамках буржуазной идеологии в качестве духовно несовершеннолетних. Там, где бессильно влияние религии, приходит на помощь искусство. Во имя него подвергается остракизму не «тенденция» вообще, а «тенденция», противоречащая «тенденции» господствующих классов. Впрочем, история вскрывает всю ложь такого отрицательного отношения к тенденции в искусстве. На величайших созданиях искусства всех времен лежит глубокая печать тенденциозности. Что такое тенденция, как не идея? Искусство же без идеи превращается в фокусничанье, в мелочную возню с формой. Художественное произведение портит не идея, не тенденция. Наоборот, тенденция должна и может создавать художественные ценности. Вредной для искусства тенденция становится только тогда, когда она грубо притягивается за волосы, когда она прибегает к непригодным, с художественной точки зрения, средствам. В тех же случаях, когда идея непосредственно вырывается изнутри и воплощается в художественно зрелые, законченные образы, она способна творить бессмертные памятники искусства. Таким образом для того, чтобы искусство в переживаемое тяжелое время обогатилось более новым, глубоким содержанием, пролетариат не только может, но и должен итти своим собственным путем [1])... Наблюдая пролетариат, мы находим все большие доказательства тому, что, в качестве восходящего класса, он стремится не только наслаждаться искусством, но и сам творить».

[1]) Из «Фауста» Гете.

Мы видим таким образом, что т. Цеткин видела уже в рамках буржуазного общества (статья написана в 1910 г.) возможность развития пролетарского искусства. Это ее резко отличало от Циммера и приближало к Шперберу. Однако сходство с позицией Шперберa только внешнее. Мы видим это и в том, как т. Цеткин формулирует понятие «тенденции» в искусстве, то самое понятие, на котором так усердно и не критически выезжал Шпербер. Для Клары Цеткин тенденция означает идею. У Шпербера же под тенденцией разумелась не столько идея, воплощенная автором в художественном произведении, сколько всевозможные высказывания героев произведений, которые затем без разбору (вспомним случай с Валентином в «Фаусте») относились за счет автора. (Это — чрезвычайно удобный способ критического «анализа», который очень распространен и у нас и избавляет того, кто им пользуется, от неприятной необходи-

[1]) Подчеркнуто всюду мной. *А. Л.*

мости иметь на плечах голову). Затем Клара Цеткин очень правильно определяет моменты, когда «тенденция» понижает ценность художественного произведения и когда она ее повышает [1]). Тенденция хороша тогда, когда она превращается в «идею», когда она срастается с художником, вынашивается им. Для Шпербера же этой проблемы вовсе не существовало.

К своей мысли о возможности развития пролетарского искусства еще внутри буржуазного общества Клара Цеткин делает, однако, несколько весьма существенных оговорок. «Конечно, такое восприятие, такое устремление к искусству, — говорит она, — не найдет себе полного творческого воплощения в тюремных стенах капиталистического общества. Страстно ожидаемый ренессанс искусства — это мое личное убеждение — будет возможен только по ту сторону капиталистического общества, на блаженном «острове» социализма [2]). Удары молота социальной революции будут актом освобождения и для искусства». К этой оговорке Клара Цеткин уже позднее — в наши дни — присоединила и другую: «Не может быть речи о фабрикации особого «пролетарского искусства» в лабораториях каких-либо организаций и школ». В свете этих оговорок взгляды К. Цеткин на пролетарское искусство приобретают уже несколько другой характер. Признанием возможности действительного расцвета нового искусства только в условиях социалистического общества т. Цеткин сильно приблизилась к позиции Циммера. Словами же о неприемлемости лабораторной фабрикации пролетарской культуры Клара Цеткин явно отгораживается от пролеткультизма и кружковой метафизики.

Но главным отличием взглядов Клары Цеткин от позиции Шперберов — немецких и наших — является ее отношение к культурному наследству. Для Шпербера защита пролетарского искусства связывалась с суммарно-отрицательным отношением ко всему, что создано в области искусства другими классами. Между пролетариатом и всем прошлым воздвигается глухая стена. У Клары Цеткин же из признания возможности и нужности пролетарского искусства следует необходимость максимально использовать культурное наследие прошлого, установить культурную преемственность. При этом она делает принципиальное различие между современным и классическим буржуазным искусством. Первое ничего положительного не в состоянии дать пролетариату: «Не может быть речи о заимствовании пролетариатом современного буржуазного упадочного искусства». Другое дело классическое искусство. «Фридриху Энгельсу принадлежат гордые слова о том, что рабочий класс является наследником классической философии. В этом смысле он является также наследником классического искусства своей страны... Ренессанс в искусстве также не может быть создан из ничего, как и ренессанс социальный. Он стремится опереться на уже пройденные ступени и на уже существующее. Однако для искусства восходящего класса не может служить точкой опоры и образцом искусство исторически гибнущего класса. История искусства подтверждает это. Каждый восходящий класс ищет художественные прообразы на кульминационных пунктах предшествующего развития: так, исходным пунктом Возрождения было греческое и римское искусство, немецкого классического искусства — античное и Возрождения. Воздавая должное художественным стимулам и изобразительным средствам, которыми современные художественные школы обогатили художественное наследие эпохи, мы должны все-таки признать, что классическое буржуазное искусство послужит вехами грядущему искусству... Не веет ли от гетевской «Пасхальной прогулки» [1]) самой чистой, живой и художественной правдой, в которой стремление вырваться вон из тесных рамок феодального общества нашло свое художественно-законченное воплощение? Или от шиллеровского вдохновенного призыва к всечеловеческому братству: «Обнимайтесь, миллионы!» [2]). Или от всеоб'емлющего ликования освобожденного человечества в девятой симфонии Бетховена — ликования, стихийно и могуче прорывающегося в финальном хоре?»

Клара Цеткин предостерегает при этом, однако, от безоговорочного, не критического усвоения даже классического искусства: «Конечно, не может быть и речи о том, чтобы слепо, без критики воспринимать буржуазное искусство и преклоняться пред ним. Наоборот, произведения классического искусства должны быть изучены и поняты с точки

[1]) Аналогичное замечание мы встречаем у Плеханова.
[2]) Подчеркнуто мной. *А. Л.*

[1]) Сцена из «Фауста».
[2]) Ода «К радости».

зрения исторического материализма. Придется вскрыть историческую ограниченность их содержания и значения, отделив моменты господствовавшей идеологии от жизнеспособных ростков».

Можно найти, конечно в словах Клары Цеткин кое-какие противоречия. Нельзя, например, «воздавая должное изобразительным средствам, которыми современные художественные школы обогатили искусство», в то же время отрицать целесообразность какого бы то ни было использования пролетариатом того, что этими школами создано. Кое-чему, например, владению «изобразительными средствами», может быть и следовало бы поучиться. Но это мелочи. Главное, основное, огромное достоинство статьи К. Цеткин в том, что она показала, как следует связать проблему пролетарского искусства с вопросом о культурном наследстве. Для Шпербера и его единомышленников из «Лефа» и «Пролеткульта» эти вещи несоединимы: если — пролетарское искусство, значит — долой «наследство», сбрасывай Пушкиных с парохода современности. Противоположный грех случился (правда, в несравненно меньшей степени) с Циммером. У Клары Цеткин мы находим правильную перспективу: пролетарское искусство входит в общую цепь культурной преемственности, связываясь при том не столько с ближайшим к нему по времени искусством, сколько с искусством классическим. Какое ужасное грехопадение! Какой удобный случай для чужаков всех полов и возрастов продекламировать еще раз тирады о пассеизме и к своему черному критическому списку прибавить еще одно имя!

ПЛЕХАНОВ КАК ТЕОРЕТИК ИСКУССТВА.

1.

На этот счет существуют два мнения. Одно из них, более распространенное, мы находим в статьях Л. и И. Аксельрод, Фриче и некоторых др. Оно сводится к тому, что Плеханов является основоположником «научной эстетики», «науки об искусстве на основах марксистской социологии» [1]). Другое высказал Л. Д. Троцкий в одной из своих статей об искусстве: «Одной своей стороной, и крайне существенной, Плеханов был марксистским Белинским, последним представителем этой благородной публицистической династии. Через литературу Белинские пробивали отдушину в общественность — в этом была их историческая роль. Литературная критика заменяла политику и подготовляла ее... Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев, Михайловский, Плеханов были каждый по-своему общественными вдохновителями литературы и еще более литературными вдохновителями зарождавшейся общественности» [2]).

Не трудно видеть, что оба эти взгляда противоположны друг другу. В самом деле, к чему сводится беглая оценка деятельности Плеханова, как критика, заключенная в вышеприведенных словах т. Троцкого? К тому, что деятельность эта являлась критикой публицистической, т.-е. такой, для которой литературные произведения служат лишь поводом для высказывания тех или иных общественно-политических взглядов критика. Эта критика пробивала отдушину в общественность и заменяла политику. Но как бы мы ни расценивали «научную эстетику», какие бы принципы мы ни клали

---

[1]) Предисловие к сборнику статей Плеханова «Искусство», стр. 6.

[2]) Л. Троцкий, Литература и революция, стр. 154.

в ее основу, — ясно, что, как и всякая другая наука, она не может рассматривать предмет своего исследования как нечто постороннее, как повод для высказывания хотя бы и самых передовых и необходимых для своего времени политических и общественных взглядов. Критика которая поступает так, может иметь много разных достоинств и заслуг перед общественностью, но она прежде всего ненаучна.

Пойдем дальше. Тов. Троцкий со своей точки зрения вполне прав, когда ставит Плеханова в один ряд с Белинским, Добролюбовым, Чернышевским, Писаревым и Михайловским. Все они, даже до известной степени и Белинский, являются типичными просветителями. Публицистическая критика, как это прекрасно выяснил Плеханов, свойственна обычно «просветительным» эпохам и является следствием той отвлеченной точки зрения, на которой стоят просветители всех времен. «Отвлеченная точка зрения составляет отличительную черту всех известных нам просветительных периодов. С отвлеченной точки зрения видна только отвлеченная противоположность между истиной и заблуждением, между добром и злом, между тем, что есть, и тем, чему следовало бы быть. В борьбе против отжившего свой век порядка такой отвлеченный, а потому односторонний взгляд на вещи иногда даже очень полезен. Но он препятствует всестороннему изучению предмета. Благодаря ему литературная критика превращается в публицистику. Критик занимается не тем, что сказано в разбираемом им произведении, а тем, что можно было бы сказать в нем, если б его автор усвоил себе общественные взгляды критика» [1]). Но отвлеченная точка зрения как нельзя более противоречит марксистской, диалектической. Определение т. Троцкого: «марксистский Белинский» — может означать, в том толковании, которое он придает литературно-критической деятельности Белинского, лишь одно: «марксистский просветитель». Но марксистский просветитель есть понятие внутренне-противоречивое. Его, в свою очередь, можно понять только так, что Плеханов в своих статьях о литературе и искусстве покидал марксистскую точку зрения и становился на точку зрения просветительскую.

[1]) Г. В. Плеханов, В. Г. Белинский Сборн. статей. Госиздат, 1923, стр. 196.

Такая оценка Плеханова, конечно, несовместима с тем взглядом, согласно которому он является основоположником научной, марксистской эстетики. Если мнение тов. Троцкого справедливо, то Плеханов для нас, действительно, не более как преодоленная ступень, представитель «династии» критиков, ставшей ненужной «как раз с того времени, как на политическую сцену вышла пролетарская масса» [1]), и т. Троцкий в таком случае вполне прав, заявляя поэтам «Кузницы», что в наше время «вздыхать о Белинских значит обнаруживать — увы, увы! — интеллигентски-кружковую отрешенность совершенно в стиле... какого-нибудь благочестивейшего лево-народнического Иванова-Разумника. «Белинских нет». Но ведь Белинский был не литературным критиком, а общественным вождем своей эпохи» [2]). Не забудем только, что «Белинский тут взят, разумеется, не как лицо, а как представитель «династии русских критиков» [3]), той династии критиков-публицистов, к числу которых относится, по мнению тов. Троцкого, и Плеханов, так что слова, направленные по адресу Белинских, обращаются в полной мере и в сторону Плеханова.

Итак, перед нами два противоположных взгляда. Какой же из них верен? Кто Плеханов: критик-публицист, просветитель, — или основоположник науки об искусстве на основах марксистской социологии? Проще всего ответить на этот вопрос, ознакомившись со взглядами Плеханова на роль и задачи критики, на роль и задачи эстетики.

«Задача истинной эстетики состоит не в том, чтобы решать, чем должно быть искусство, а в том, что такое искусство. Другими словами: эстетика не должна рассуждать об искусстве, как о каком-то идеале, который может осуществиться только в теории: нет, она должна рассматривать искусство как предмет, который существовал давно прежде ее и существованию которого она сама обязана своим существованием», — эти слова Белинского Плеханов особенно охотно и часто повторяет, считая заключенную в них мысль «поистине гениальной, вполне достойной человека, воспитавшегося на Гегелевой диалектике» [4]). Он дополняет ее аналогичными рассуждениями Ипполита Тэна:

[1]) Л. Троцкий, там же.
[2]) Там же.
[3]) Там же.
[4]) Г. В. Плеханов, Н. Г. Чернышевский, стр. 257.

«Новый метод, которому я стараюсь следовать... заключается в том, чтобы смотреть на человеческие произведения и, в частности, на произведения художественные, как на факты и явления, которыми должно обозначать характеристические черты и отыскать причины — и более ничего. Наука, понимаемая таким образом, не осуждает и не прощает; она только указывает и об'ясняет» [1]). И, наконец, ту же мысль высказывает он сам — с большой ясностью, энергией и силой: «Научная эстетика не дает искусству никаких предписаний. Она не говорит ему: ты должен придерживаться таких-то и таких-то приемов. Она ограничивается наблюдением над тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи. Она не провозглашает вечных законов искусства, она старается изучить те вечные законы, которыми обусловливается его историческое развитие... Словом, она об'ективна как физика, и именно потому, что чужда всякой метафизики» [2]). Я думаю, что не ошибусь, сказавши, что в этих положениях Плеханова действительно заключаются необходимые условия для всякой истинно-научной критики, для «научной эстетики» и что человек, придерживающийся таких взглядов, отвергающий категории должного (выражение Плеханова), как нельзя более далек от точки зрения критики публицистической, просветительской. И мы на деле найдем в произведениях Плеханова не одно указание на этот счет. Отчасти они заключаются в приведенных мною в самом начале статьи словах его о просветителях и односторонности их взглядов, мешавшей всестороннему изучению предмета. Но в других местах Плеханов выражается много определеннее и резче. Отдавая должную дань уважения просветительской критике, сыгравшей такую огромную роль в истории русской общественности, Плеханов вместе с тем находил, что время этой критики безвозвратно прошло. «Во времена Писарева русскому писателю невозможно было стать на указываемую нами точку зрения (т.-е. научную. *А. Л.*)... Но мы не думаем винить Писарева: мы говорим только, что странно было бы теперь заниматься такой критикой, какой он должен был заниматься по обстоятель-

[1]) Цитирую по книге Плеханова: В. Белинский, стр. 224.
[2]) Г. В. Плеханов. Судьбы русской критики, сборн. «За двадцать лет», 1908 г., стр. 158.

ствам своего времени. Теперь возможна научная литературная критика, потому что теперь уже установлены некоторые необходимые prolegomena общественной науки. А раз возможна научная критика, то публицистическая критика, как нечто от нее отдельное и независимое, становится смешным архаизмом...» [1]). «Кто раз узнал великую общественную силу этой (научной) критики, тот уже не захочет браться за орудие критики «публицистической» (в кавычках), подобно тому, как человек, узнавший силу магазинного ружья, не вернется к первобытному луку» [2]).

Могут возразить, что Плеханов говорит здесь о «публицистической» критике — в кавычках. Значит, есть какая-то публицистическая критика — без кавычек, которая им признается. Это возражение будет справедливо, но только в известном смысле. Плеханов, действительно, говорил, что научная критика не может не быть публицистической. Но почему? Именно в силу своей об'ективности. «Об'ективная критика оказывается публицистической именно постольку, поскольку она является истинно-научной... О научной критике можно сказать, что она тем ярче оттеняет общественное зло, чем об'ективнее ее анализ, т.-е. чем ярче и рельефнее она это зло изображает» [3]). Но ясно, что такого рода публицистичность не имеет ничего общего с публицистической критикой Писарева и других просветителей, пробивавшей отдушину в общественность и заменявшей политику.

Итак, по своим взглядам на задачи литературной критики и вообще эстетики Плеханов был очень далек от просветителей. Наоборот, отвергая категорию должного, Плеханов стремился поставить критику, эстетику на чисто-научную почву. Те требования, которые он пред'являет к критике, есть как раз необходимые предварительные условия всякого научного исследования. Тут мы имеем уже, до известной степени, ответ на поставленный нами вопрос: кем был Плеханов — критиком-публицистом, просветителем или основоположником науки об искусстве на основах марксистской социологии. Но только до известной степени. Плеханов мог не пойти дальше формулировки самых общих

[1]) Там же, стр. 162.
[2]) Там же, стр. 160.
[3]) Там же, стр. 159.

предварительных условий науки об искусстве, он мог оказаться непоследовательным в применении собственных принципов — и хотя все эти предположения очень мало вероятны в отношении к человеку такой огромной теоретической силы и последовательности, как Плеханов, но все же надлежащим образом выяснить значение Плеханова в области исследования искусства может только разбор, хотя бы в самых основных чертах, его работ по этому предмету, вернее, того, что он дал в области метода и установки некоторых общих, исходных положений.

Но, прежде чем перейти к этому разбору, я принужден сделать небольшое отступление по поводу Белинского. Тов. Троцкий не совсем прав, относя его безоговорочно к «благородной публицистической династии». Публицистической, т.-е. просветительской, стала критика Белинского лишь в последний период его деятельности, как это опять-таки выяснено Плехановым в его статьях о знаменитом критике. Да и в этот последний период он далеко не всегда становится на отвлеченную точку зрения, но очень часто выступает перед нами как диалектик. «В высшей степени важно то, что в последние годы своей жизни он (Белинский) видит последнюю инстанцию для критики... в историческом развитии общественных классов и классовых отношений. От этого направления, совершенно тождественного с тем направлением, в котором развивалась философская мысль современной ему передовой Германии, его критика отклонялась только в тех случаях, когда он покидал точку зрения диалектики и становился на точку зрения просветителя»[1]). Белинский-диалектик, Белинский, писавший, что задача истинной эстетики состоит не в том, чтобы решать, чем должно быть искусство, а в том, что́ такое искусство, видевший последнюю инстанцию для критики в историческом развитии общественных классов и классовых отношений, заложил первые камни в здании научной эстетики. Именно он должен считаться — в России — действительным родоначальником науки об искусстве. Уже это одно не позволяет нам признать вполне правильными слова т. Троцкого: «Белинский был не литературным критиком, а общественным вождем своего времени». Но этим нисколько не опровергается то бесспорное обстоятельство, что он обладал особенными дарованиями именно в области литературной критики (в старину бы сказали: критик «божьей милостью») и тот бесспорный факт, что в этой области он сделал у нас больше, чем кто бы то ни было, за исключением разве Плеханова. Слова самого Белинского: «Ну, какой я критик! Я — памфлетист» и т. д., вырвавшиеся у него в пылу раздражения цензурными условиями, стеснявшими его, суживавшими его размах, заставляя писать только о литературе, не могут считаться доказательными. Тов. Троцкий говорит, что в наше время Белинский был бы членом Политбюро. Это очень вероятно. Но, думается, он и тогда бы не перестал писать о литературе.

[1]) Г. В. Плеханов, В. Белинский, стр. 212—213.

Но если все это так, то выходит, что тов. Троцкий слишком сурово обошелся с поэтами из «Кузницы», сетовавшими в своей декларации на отсутствие у нас Белинских. Ведь ничто не дает нам права думать, что они имели в виду именно Белинского-просветителя. Наоборот, с большим основанием можно предположить, что речь шла о том Белинском, который сохранил свое значение и в наши дни, о Белинском диалектике, о мыслителе, чьи гениальные догадки вошли составной частью в марксистскую науку об искусстве, о критике с несравненным художественным чутьем и вкусом. И если они сетуют на отсутствие у нас такого Белинского, то эти их сетования вполне понятны и законны. Во всяком случае, оснований для них наша современная крикливая, фразерская, псевдо-научная критика дает более, чем достаточно. Но, пожалуй, поэты из «Кузницы» слишком уже углубились в прошлое. Не заходя так далеко и с большим основанием они могли бы взять, как представителя научной критики, Плеханова, который действительно является «марксистским Белинским», если только иметь в виду не Белинского-просветителя, а Белинского-диалектика.

2.

Переходя к изложению взглядов Плеханова на искусство и методы его изучения, я должен сделать одну оговорку: Плеханов понимал свою задачу очень широко. «К решению поставленной им проблемы Г. В. Плеханов подошел со свойственной ему широтой взгляда и интереса, подвергая изучению не только литературу, но и пластические искусства, и музыку... охватывая творчество как первобытных племен,

так и высокоцивилизованных народов, и, кажется, нет ни одного принципиально важного в этой области вопроса, который бы не был им выдвинут: происхождение и сущность искусства, влияние на него среды, значение «гениальной» личности, факторы эволюции художественного творчества, форма и содержание и т. д.» [1]). Но именно ввиду такого разнообразия выдвинутых Плехановым вопросов не представляется возможным удовлетворительно изложить в сравнительно небольшой статье более или менее полно то, что им сказано и сделано в области изучения искусства. Приходится сильно ограничить свою задачу, затрагивая только главнейшие вопросы.

Для всякого серьезного исследователя искусства первый и основной вопрос — о задачах, границах и характере исследования. Мы уже выше видели, как поставил и решил этот вопрос Плеханов. Научная эстетика отбрасывает категорию должного, она не дает искусству никаких предписаний, она об'ективна, как физика, она не думает об установлении каких-либо вечных законов искусства, но старается изучить те вечные законы, которыми обуславливается его (искусства) развитие.

Эта мысль Плеханова не является целиком его собственностью. Она представляет собой лишь дальнейшее развитие, даже, вернее, вариацию идей Белинского и Тэна. Плеханов брал у своих предшественников все, что представляло действительную ценность. В этом отношении он вполне оправдал примененные им к марксизму слова Гайма о Гегеле, что тот привязывает к своей колеснице каждое побежденное им мнение. То обстоятельство, что в эстетическую теорию Плеханова входят составной частью элементы, взятые у его предшественников, не-марксистов, разумеется, нисколько не говорит против нее. Напротив. Когда строишь здание научной дисциплины, вовсе не необходимо каждый камень обтесывать самому. Умный строитель никогда не откажется из груды отесанных камней, оставленных теми, кто работал до него выбрать подходящие и употребить их в дело, Разумеется, это не так легко: надо уметь выбирать, а иногда и изменять форму выбранного камня, так, чтобы он оказался у места. Но Плеханов был умный строитель и умел выбирать.

[1]) Предисловие к сборн. статей Плеханова Искусство, стр. 5.

Глубокая мысль о задачах научной эстетики — не единственная в этом роде. У Плеханова есть ряд положений, которыми он в той или другой степени обязан своим предшественникам. Мы с ними сейчас познакомимся.

Первое из них относится специально к поэзии. Поэзия есть мышление образами в противоположность науке (а также философии, критике, публицистике), являющейся мышлением силлогизмами. Плеханов неоднократно приводит эту излюбленную мысль Белинского [1]), кладя ее в основу и своего «эстетического кодекса». В статье «Виссарион Белинский и Валериан Майков» он доказывает несостоятельность «углубления» В. Майковым этого будто бы недостаточного принципа. «Углубление» мысли Белинского Майковым заключалось в том, что специфической особенностью «художественной идеи» он считал ее способность «быть не только понятой, но и прочувствованной». «Художественная мысль зарождается в форме любви и негодования, и тайна творчества состоит в способности верно изображать действительность с ее симпатической стороны» [2]). Плеханову не составило большого труда показать, что эти определения несостоятельны. «Иное дело сочувственное (или несочувственное) отношение к тому или иному явлению в природе или общественной жизни людей, а иное дело художественное изображение этого явления. Не всякий тот, кто «любит» или «негодует», способен быть поэтом. Любовь (или негодование) может быть условием возникновения художественной мысли — это, вероятно, и хотел сказать Майков, говоря: «художественная мысль зарождается в форме любви или негодования» — но и любовь и негодование — еще не художественная мысль. Майков смешал два понятия, которые необходимо отличать одно от другого» [3]). Эти слова Плеханова интересны вот в каком отношении: в последнее время старая формула В. Майкова опять как-будто возрождается. Так, т. Чужак утверждает, что «искусство есть временный с преобладанием эмоции метод жизнестроения». Согласимся условно с т. Чужаком, что искусство есть, действительно, метод жизнестроения — в его понимании. Но и тогда его формула,

[1]) Так например: В. Белинский, сборн. статей, стр. 43; Искусство, сборн. статей, стр. 147.
[2]) Цитирую по статье Плеханова, там же, стр. 291.
[3]) Там же, стр. 292.

упуская из виду самый существенный признак исскусства (мышление образами), выдвигает свойства, хотя и присущие искусству, но не специфические для него, как эмоция.

То же относится, по существу, и к теории «заражения», заимствованной некоторыми критиками-марксистами у Л. Толстого («искусство — средство эмоционального заражения»). Само по себе это положение верно, но не заключает в себе ничего специфического для искусства. Способность действовать преимущественно на эмоциональную область не является исключительной особенностью искусства, свойственной ему одному. Религия, например, тоже является одним из способов эмоционального заражения, при чем ее «заразительность» не может быть об'яснена одной наличностью заключенных в ней элементов искусства. Можно найти менее одиозные параллели: агитация. Разница между майковским и толстовским определением та, что первое рассматривает искусство со стороны творчества, момента «производства», второе — со стороны восприятия, момента «потребления», но оба они исходят от одного и того же отправного пункта, от эмоции. И точно так же, как нельзя искать специфических особенностей искусства в «любви и негодовании», которые испытывает по отношению к тем или иным явлениям жизни художник, так нельзя их находить и в тех чувствах, которые испытывает зритель, слушатель, читатель.

Положение: «мышление образами» применимо, однако, не к одной поэзии. Его можно приложить и к живописи, графике, скульптуре. Собственно за его пределами останется одна музыка. Важность этого положения заключается в том, что оно принципиально и резко разграничивает области науки и искусства, вернее, методы науки и искусства. Белинский и Плеханов проводили это разграничение лишь между поэзией и наукой. Им и в голову не могло прийти, что когда-нибудь встретится необходимость в проведении такого разграничения также между наукой и пластическими искусствами. В наши дни им пришлось бы об этом подумать.

Второе положение: искусство отражает, воспроизводит жизнь. «Плеханов стоял на твердой почве реализма,—пишет т. Л. Аксельрод (Ортодокс).—Искусство имеет своей задачей отражать действительность, но не только, как она есть, но и так, как должна быть; иными словами, действительность в ее поступательном движении и развития. Ясно таким образом, что долженствование, идеалы, которые должны найти свое отражение в художественном творчестве, также заключены в действительности» [1]). Но, признавая правильной и важной идею о воспроизведении действительности искусством, Плеханов, однако, нигде не развил ее подробно, систематически. У него мы найдем на этот счет, правда, довольно много указаний, но указаний разрозненных и отрывочных. Одно из них я приведу здесь. Речь идет об идее Шиллера-Канта: родство искусства и игры, которую отвергал Чернышевский и считал правильной Плеханов: «Мы не можем согласиться с Чернышевским и тогда, когда он отвергает ту, усвоенную Шиллером, идею Канта, что искусство есть игра... Если, как это говорит Чернышевский, существенным признаком искусства является воспроизведение жизни, то искусство должно быть безусловно признано родственным игре, которая тоже воспроизводит жизнь не только у человека, но и у животного. Воспроизведение жизни в игре или в искусстве имеет большое социологическое значение» [2]).

Понятно, почему Плеханов сравнительно мало останавливался на мысли, что искусство есть отражение жизни. С одной стороны, тогда эта идея — уже со времени Белинского и Чернышевского — являлась общепризнанной и ни в ком не возбуждала сомнений. Подчеркивать ее было излишне. С другой стороны, слова об отражении искусством жизни имеют двоякое значение. Их можно рассматривать и как определенное указание на то, что в основе искусства лежит воспроизведение жизни, и как неопределенную, расплывчатую идею о связи между развитием литературы и общественной жизнью. И то и другое будет верно. Но в то время, как в первом случае мы имеем конкретную мысль, обладающую известной — и крупной — ценностью и могущую служить одним из основных положений научной эстетики, во втором случае общее соображение о связи между жизнью и искусством нуждается для того, чтобы получить конкретный смысл и значение, в дальнейшем уточнении и разработке: «Сказать, что искусство есть отражение жизни, значит высказать хотя и верную, но все-таки еще очень неопределенную мысль. Чтоб понять, каким образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней. А у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом меха-

[1]) Плеханов, Искусство, стр. 18.
[2]) Плеханов, Н. Г. Чернышевский, стр. 21

низме одну из самых важных пружин. И только рассмотрев эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и, изучив ее многоразличные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно об'яснить «духовную» историю цивилизованного общества: «ход его идей» отражает собой историю его классов и их борьбы друг с другом» [1]). Одна из заслуг Плеханова и состоит в том, что он уточнил неопределенную идею: «Искусство отражает жизнь», осветив ее с точки зрения борьбы классов и показав на конкретных примерах, как эта борьба классов влияла на развитие искусства (особенно замечательна в этом отношении статья «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии»). Но об этом подробнее мы скажем дальше. Пока отметим, как широко понимал Плеханов отражение жизни искусством: «Задача искусства заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека» [2]).

Из только что цитированных слов Плеханова, а также из общего смысла положения: «Поэзия есть мышление образами, наука — силлогизмами» — следует, что нет какой-то особой, заповедной области искусства; предмет искусства тот же, что и науки: жизнь во всех ее проявлениях. Разница не в об'екте, а в «подходе». Это важное обстоятельство Плеханов подчеркивает в статьях о Чернышевском и Белинском.

Третье положение: форма художественного произведения должна соответствовать его идее. Эта мысль, которую мы также найдем в «эстетическом кодексе» Белинского, может на первый взгляд показаться бессодержательной. Для того, чтобы показать, какое содержание вкладывал в приведенные слова Плеханов, как он их понимал, я приведу историю одного спора, в котором Плеханову пришлось на это положение опереться. Статья Плеханова «Искусство и общественная жизнь» вызвала ряд возражений т. Луначарского. Одно из этих возражений было следующим: по статье Плеханова выходит, что он как-будто признает существование абсолютных критериев. Так он утверждает, что новейшее искусство переживает кризис безобразия. Но абсолютных критериев нет. Понятия людей о красоте изменяются. А раз так, то нельзя

---

[1]) Плеханов, Искусство, стр. 126.
[2]) Там же, стр. 212.

доказать, что современное искусство и в самом деле переживает кризис безобразия.

Плеханов ответил: «Я возражаю, что абсолютного критерия красоты, по-моему, нет и быть не может. Понятия людей о красоте несомненно изменяются в ходе исторического процесса. Но если нет абсолютного критерия красоты, если все ее критерии относительны, то это еще не значит, что мы лишены всякой об'ективной возможности судить о том, хорошо ли выполнен данный художественный замысел. Положим, что художник хочет написать «женщину в синем». Если то, что он изобразит на своей картине, в самом деле будет похоже на такую женщину, то мы скажем, что ему удалось написать хорошую картину. Если же вместо женщины, одетой в синее платье, мы увидим на его полотне несколько стереометрических фигур, местами более или менее густо и более или менее грубо раскрашенных в синий цвет, то мы скажем, что он написал все, что угодно, но только не хорошую картину. Чем более соответствует исполнение замыслу или, — чтобы употребить более общее выражение, — чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее (курсив мой. *А. Л.*). Вот вам и об'ективное мерило. И только потому, что подобное мерило существует, мы имеем право утверждать, что рисунки, например, Леонардо-да-Винчи лучше рисунков какого-нибудь маленького Фемистоклюса, пачкающего бумагу для своего развлечения» [1]).

«Научная критика об'ективна», «поэт мыслит образами», «искусство воспроизводит жизнь», «форма должна соответствовать содержанию» — что за старые, избитые истины! Что нам могут дать эти, хотя бы и бесспорные, общие места! — так, представляется мне, подумает не один читатель. И я уверен, что многие и многие из «левых» критиков презрительно пожимают плечами по поводу этих «банальностей» Плеханова. И, однако, нетрудно показать, что эти «общие места» обладают еще и сейчас огромной живой силой. Нетрудно показать даже, что при помощи только этих 3—4 положений, далеко не составляющих всего вклада Плеханова в эстетику, а представляющих скорее лишь ряд

---

[1]) Г. Плеханов, Искусство и обществ. жизнь, изд. Моск. Инст. Журнал., 1922 г., стр. 79—80.

некоторых предварительных условий, можно до известной степени ориентироваться в хаосе современных течений в области теории искусства.

В самом деле, возьмем самый актуальный в настоящий момент [1]) вопрос—«производственное искусство». Какая мысль лежит в основе его? — Вот какая: искусство, изображающее жизнь, пассивно. Таким было все прежнее искусство, созданное эксплоатирующими и праздными классами. Но оно не годится для пролетариата. Художники до сих пор только известным образом изображали мир, но задача состоит в том, чтоб изменить его.

Но если существенным признаком искусства является воспроизведение жизни, то бессмысленно ставить ему это воспроизведение в упрек. Искусство не может не воспроизводить жизнь. С другой стороны, ни на чем не основано приписывание этому воспроизведению жизни какой-то специфической пассивности и связывание его с психологическими и идеологическими особенностями эксплоатирующих классов. Воспроизведение жизни в искусстве не выдумано буржуазией или вообще каким бы то ни было классом эксплоататоров. Оно существует еще в искусстве племен, не знающих разделения на классы. То, что искусство последних десятилетий пассивно и расслаблено, об'ясняется не тем, что оно воспроизводит жизнь, а рядом исторических причин, ходом экономического и общественного развития, целым рядом условий, приведших класс буржуазии к упадку. Искусство пролетариата будет тоже неизбежно воспроизводить (а, значит, и изображать) жизнь, как искусство буржуазии, но только, разумеется, по-иному.

То же самое относится и к модному сейчас походу против «иллюзионизма» в театре, т.-е. против воспроизведения на сцене жизни, воспроизведения, дающего иллюзию действительности. В сущности, это лишь применение к частному случаю разобранных нами выше общих утверждений. Те самые крайние суб'ективисты, которые прежде заявляли: «Мне на вашу действительность наплевать. Я вижу предметы именно такими, и кто мне может доказать, что я неправ. Единственная реальность для меня — мое я». Или: «Мы об'елись сластями. Нас потянуло на капусту» — теперь уже аргументируют от Маркса и клянутся пролетариатом. Со-

[1]) Статья написана в 1923 г.

здается целая категория пересмешников Маркса, людей, мыслящих исключительно по поверхностной аналогии. Маркс говорит: религия — опиум для народа. Пересмешники высвистывают: искусство — опиум для народа. Маркс замечает: философы лишь об'ясняли известным образом мир, но дело заключается в том, чтоб изменить его. Пересмешники подхватывают: художники до сих пор лишь изображали известным образом мир, но задача состоит в том, чтоб изменить его. Все от Маркса: и Мейерхольд от Маркса, и «заумь» от Маркса, и Арватов от Маркса, и Чарли Чаплин от Маркса, и последний «рыжий» в последнем американском цирке — от Маркса.

Далее, одной из характернейших особенностей новых «исканий» в искусстве является стремление к замене художественных приемов, художественного подхода — подходом научным, методами науки. Это стремление проявляется повсюду: в театре, в поэзии, в живописи, в скульптуре. На деле, конечно, ничего общего с наукой эти «искания» не имеют и вырождаются просто в поиски готовых формул, рецептов, которые бы позволили чисто механически «построить» любое произведение искусства, — философский камень для производства шедевров. Мы имеем такие рецепты, например, в математических формулах эмоций Опытно-Героического театра. Отзвуки того же — в замене живописи световой дисциплиной и во многом другом.

Рассмотренные нами положения эстетики позволяют установить всю ненаучность подобных попыток. «Поэзия есть мышление образами, наука — силлогизмами». Мы уже видели, что это положение приложимо и к искусствам изобразительным. Но оно нам говорит, что между художественными приемами и методами науки существует глубокое внутреннее различие и что идея построения искусства методами науки так же ненаучна, как ненаучна была бы и обратная тенденция: развивать науку приемами искусства. Наукой может и должна быть эстетика, но не искусство.

Наконец, опираясь на те же общие положения плехановской критики, мы можем утверждать, что вообще весь спор, поднятый вокруг вопросов искусства «левыми» критиками, ведется, по существу, неправильно, ненаучно. Научная эстетика, как мы видели, отбрасывает категорию должного. Наши критики снова ее вводят.

Когда мы говорили: искусство воспроизводит жизнь, мы просто констатировали присущее искусству свойство. Мы не утверждали: искусство д о л ж н о воспроизводить жизнь, но замечали: насколько мы знаем, оно всегда это делало. Критики из «левых» тоже констатируют факт: да, говорят они, искусство всегда изображало жизнь. Но тут же прибавляют: это неправильно. Оно д о л ж н о делать вещи.

На этих нескольких примерах мы видим, что старые истины плехановской эстетики имеют еще крепкие зубы и в случае чего за себя постоять могут. Хоронить их, хотя бы и по первому разряду, — рано. Они избиты? Общие места? Хорошо. Но тогда остерегайтесь соглашаться с этими общими местами, не то они вас могут привести к самым неожиданным выводам.

3.

«Плеханов рассматривает, вместе с Марксом и Энгельсом, мировой процесс, как движение материи, а исторический процесс, — как результат развития общества вследствие развития средств производства. С этой именно точки зрения Плеханов не только рассматривает явления социального порядка, связь которых с материальными причинами очевидна для всех, но и такие явления, которые на первый взгляд кажутся трудно связуемыми с названными причинами. К таковым принадлежит область прекрасного в целом и вопросы искусства и литературы в частности» [1]).

Но применить принципы исторического материализма к исследованию искусства совсем не легко и не просто. Тут требуется большая сила и гибкость диалектики. Заслуга Плеханова не в том, что он первый применил эти принципы в области искусства, а в том, что он первый — и почти единственный — применил их п р а в и л ь н о.

Нет такого метода, которым бы нельзя было злоупотребить. «Чем серьезнее данный метод, тем нелепее те злоупотребления им, которые позволяют себе люди, плохо его

[1]) И д а А к с е л ь р о д, Литерат.-критич. очерки, изд. Белтреспечать, Минск 1923 г., стр. 1. — Надо, впрочем, прибавить, что последние слова приведенной цитаты: «область прекрасного в целом и вопросы искусства в частности» — не совсем соответствуют взглядам Плеханова, находившего, что «область искусства гораздо шире области «прекрасного» («Искусство и обществ. жизнь», стр. 80).

усвоившие» [1]). Это относится и к марксизму. Сказать, что развитие искусства зависит от экономии — еще не значит разрешить поставленную задачу. Это только схема. Однако целый ряд исследователей, стоявших на марксистской точке зрения, дальше этой схемы, приводившей к стремлению об'яснить все явления в области искусства (да и вообще идеологией), н е п о с р е д с т в е н н о экономическим развитием не шел. В этих случаях мы имели дело не с марксизмом, а с злоупотреблением марксистским методом. «Попробуйте дать непосредственное экономическое об'яснение факту появления школы Давида во французской живописи XVIII века; у вас ничего не выйдет, кроме смешного и скучного вздора [2]). Конечно, «путь духовной эволюции находит себе об'яснение только при помощи экономики» [3]). Но экономика по большей части действует в развитии идеологий не прямо, а посредственно, как причина в п о с л е д н е м с ч е т е. Плеханов приводит такой пример: «Из противоречия к приверженцам ancien regime (старого режима) буржуазия (времен реставрации Бурбонов) не только отвергла идеалы аристократии, но и идеализировала дух и нравы империи, эпохи того самого Наполеона, которого она с головой предала всего за несколько лет перед этим. «Чиновники, ремесленники, лавочники почитали своей обязанностью имет мрачное лицо и усы, чтобы лучше выразить своим видом либерализм. Своим поведением и определенными мелочами в своей одежде они думали показать, что они являются обломками героической (Наполеоновской) армии. Приказчики модных магазинов не довольствовались усами; они, для довершения своей метаморфозы, прикрепляли к своим сапогам шпоры, которыми по-военному звенели о камни мостовых и тротуары бульваров»... Какая связь существовала между экономическим положением французской буржуазии эпохи реставрации и воинственной внешностью, какую любили себе придавать мелкие буржуа, рыцари аршина того времени? Н и к а к о й п р я м о й связи; борода и шпоры нисколько не изменяли их положения ни в хорошую, ни в плохую сторону. Но мы уже знаем, что эта смешная мода к о с в е н н ы м о б р а з о м была порождена положением буржуазии по сравнению с аристократией.

[1]) Г. П л е х а н о в, За 20 лет, предисл. к 3 изд., стр. XI.

[2]) Г. П л е х а н о в, Основн. вопросы марксизма, изд. «Моск. Рабочий», стр. 65.

[3]) Г. П л е х а н о в, Сочинения, т. VIII, Госиздат, стр. 67 и 68.

В области идеологии многие явления могут быть об'яснены лишь косным образом посредством влияния экономического развития» [1]).

Точно так же Плеханов выступает и против односторонности, вернее, упрощенности, другой — противоположной тенденции: «об'яснить историю идей исключительно влиянием классовой борьбы». Он видит в этом неуменье «обращаться с диалектическим методом материализма». Такая постановка вопроса «до-нельзя упрощает стоящие перед исследователем задачи» и уже по одному этому «не может не найти для них других решений, кроме очень односторонних» [2]). В качестве образчика такой тенденции Плеханов приводит работы А. Элевферопулоса по истории философии: «По словам Элевферопулоса Ксенофан явился философским выразителем стремлений греческого пролетариата. Это — Руссо своего времени. Он стремился к общественной реформе в смысле равенства и единства всех граждан, и его учение о том, что бытие едино, было лишь теоретическим обоснованием его реформаторских планов. Из этого теоретического фундамента реформаторских стремлений Ксенофана логически выросли все частности его философии, начиная с его взгляда на божество и кончая учением об обманчивости представлений, получаемых нами с помощью внешних чувств. Философия Гераклита Темного порождена была аристократической реакцией против революционных стремлений греческого пролетариата. Всеобщее равенство невозможно; сама природа делает людей неравными... Власть должна принадлежать закону, в котором выражается божественный закон. Божественный закон не уничтожает единство; но единство, согласное с ним, есть единство противоположностей. Поэтому осуществление планов Ксенофана было бы нарушением божественного закона. Развивая и обосновывая далее эту мысль, Гераклит создал свое диалектическое учение о становлении» [3]).

Я нарочно привел всю эту длинную цитату, как характерный пример тех схематических, почти абстрактных, до-нельзя упрощенных рассуждений о влиянии борьбы классов на развитие идеологий, которые в то время, когда Плеханов писал свою статью об основных вопросах марксизма, были довольно редки, но в наши дни приняли размеры настоящей эпидемии. Схематичность и упрощенность приведенного рассуждения бросается в глаза даже читателю, мало знакомому с философией. Плеханов прав: «процесс развития идеологии вообще несравненно сложнее», чем это кажется теоретикам вроде Элевферопулоса.

[1]) Там же, стр. 170 и 174.
[2]) Основн. вопр. марксизма, стр. 67 и 68.
[3]) Там же, стр. 68.

Удовлетворительно об'яснить развитие идеологий мы сумеем лишь тогда, если отчетливо уясним себе соотношение между «базисом» и «надстройкой» — а также между разными «этажами» надстройки. Плеханов эту зависимость выражает следующим образом:

«1) Состояние производственных сил;

2) обусловленные им экономические отношения;

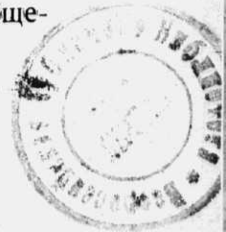
3) социально-политический строй, выросший на данной экономической основе;

4) определяемая частью непосредственно экономикой, а частью всем выросшим на ней социально-политическим строем психика общественного человека;

5) различные идеологии, отражающие в себе свойства этой психики».

«Эта формула, — пишет он, — достаточно широка, чтобы дать надлежащее место всем «формам» исторического развития и вместе с тем совершенно чужда того эклектизма, который не умеет пойти дальше взаимодействия между различными общественными силами и даже не подозревает, что факт взаимодействия между этими силами еще вовсе не решает вопроса об их происхождении. Это монистическая формула. И эта монистическая формула насквозь пропитана материализмом» [1]). Таким образом все идеологии «имеют один общий корень — психологию данной эпохи». В общественной психологии следует искать ближайшие, непосредственные причины, обусловливающие ход и развитие идеологий (в том числе, конечно, и искусства). Экономический базис является причиной лишь в последнем счете. Непосредственное влияние экономики на идеологии, например, на искусство, проявляется только на первых ступенях развития человека. «В первобытном обще-

[1]) Основн. вопросы марксизма, стр. 74.



стве, не знающем разделения на классы, производительная деятельность человека непосредственно влияет на его миросозерцание, на его эстетический вкус... Но в обществе, разделенном на классы, непосредственное влияние этой деятельности на идеологию становится гораздо менее заметным. Если, например, один из видов пляски у австралийской женщины-туземки воспроизводит работу собирания ею кореньев, то само собой разумеется, что ни один из тех изящных танцев, которыми развлекались, например, французские светские красавицы XVIII века не мог быть изображением производительного труда этих дам, ибо никаким производительным трудом они и не занимались... Чтобы понять танец австралийской туземки, достаточно знать, какую роль играет собирание женщинами корней дико-растущих растений в жизни австралийского племени. А чтобы понять, скажем, менуэт, совершенно недостаточно знания экономики Франции XVIII столетия»[1]). Тут приходиться, главным образом, считаться с психологией тех (непроизводительных) классов, которые создали менуэт. Экономический «фактор» уступает место психологическому. «Но не забывайте, что само появление непроизводительных классов в обществе есть продукт его экономического развития. Значит, экономический «фактор» вполне сохраняет свое преобладающее значение, даже и уступая честь и место другим. Напротив, тогда-то и дает себя чувствовать это значение, потому что им определяются возмжность и пределы влияния других «факторов» [2]).

Казалось бы, блестящие работы Плеханова в области идеологий убили навсегда возможность псевдо-марксистских «об'яснений» искусства. Но это не так. Старые односторонние формулы возрождаются. Если Плеханов утверждал, что «в литературе, искусстве, философии и т. д. выражается общественная психология» и что «непосредственное влияние экономики на искусство и другие идеологии замечается крайне редко», то теперь имеется уже целая школа искусствоведов-«марксистов», которые заявляют, что «об'яснять стиль общественным мировоззрением столь же нелепо, как формулу электромотора индивидуалистической психологией капиталиста», понять социальную природу художественных форм, — говорят они, — значит непосредственно

[1]) Там же, стр. 63.
[2]) Там же, стр. 64.

вывести их из техники и экономики общества» (Б. Арватов, «Горн», № 9, стр. 167). В ряду заслуг Плеханова-теоретика установление правильной зависимости между «базисом» и идеологическими надстройками является одной из самых крупных. В этой области Плеханов является вернейшим учеником и продолжателем Маркса-Энгельса, и в приведенных словах Арватова заключается не только ревизия взглядов Плеханова, но и ревизия (в ограниченной области) Маркса-Энгельса. В этом не трудно убедиться хотя бы из такого отрывка: «Согласно материалистическому пониманию истории, в историческом процессе определяющим моментом в конечном счете является производство и воспроизводство жизни. Ни я, ни Маркс ничего большего не утверждали. Если кто-нибудь это положение извратит в том смысле, что будто экономический момент является единственным определяющим моментом, тогда утверждение это превращается в ничего не говорящую, абстрактную, бессмысленную фразу... Едва ли удастся кому-нибудь, не сделавшись смешным, об'яснить экономически происхождение верхне-немецких изменений гласных, которое разделяет Германию, в отношении диалекта, на две половины» (Из письма Ф. Энгельса к И. Блоку, от 21 сентября 1890 г.; Адоратский, «Письма Маркса и Энгельса», стр. 276 — 278).

Корни идеологии в общественной психологии. Но в истории мы имеем дело преимущественно с обществом, разделенным на классы. Надо, стало быть, говорить не об общественной психологии вообще, а о психологии определенных классов. Эти классы ведут между собой непрерывную, иногда очень ожесточенную борьбу, которая оказывает огромное влияние на все мировоззрение, на вкусы, привычки, склонности общественного человека. «Только приняв во внимание борьбу классов и изучив ее многоразличные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно об'яснить себе «духовную» историю цивилизованного человечества: «ход его идей» отражает собой историю его классов и их борьбы друг с другом» [1]).

Поэтому «человек, не отдающий себе отчета в этой борьбе, многосторонний и многообразный процесс которой

[1]) Плеханов, Искусство, стр. 126.

составляет историю, не может быть сознательным художественным критиком» [1]). Плеханов виртуозно владел диалектическим методом. То, что нас пленяет в его статьях, это не столько блеск стиля (хотя он и превосходный стилист), сколько несравненный блеск диалектики. И особенно виртуозна, сильна и гибка его диалектика там, где он об'ясняет «ход идей» борьбою классов. Но для того, чтобы как следует понять эти его об'яснения, нам придется сделать некоторое отступление.

Мы должны будет припомнить его соображение о характере и происхождении эстетического начала. В кратких чертах они сводятся к следующему: Дарвин показал, что эстетическое чувство свойственно не только человеку, но и низшим животным. Но если оно «родилось из борьбы организма и вида за жизнь», то все же биология нам не в состоянии об'яснить, почему у людей именно такие, а не другие вкусы, почему понятия о прекрасном у разных племен и народов и в разные эпохи различны. «Какие именно вещи и явления доставляют им (людям) такое (эстетическое) удовольствие, это зависит от условий, под влиянием которых они воспитываются, живут и действуют. Природа человека делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и понятия. Окружающие его условия определяют собой переход этой возможности в действительность; ими об'ясняется то, что данный общественный человек (т.-е. данное общество, данный народ, данный класс) имеет именно эти эстетические вкусы и понятия, а не другие» [2]).

Возьмем теперь два других «свойства человеческой природы»: «стремление к подражанию», отмеченное Тардом, и дарвиновское «начало антитезы» (иначе говоря, стремленье к противоречью). Оба они играют огромную роль как в жизни, действиях, выражении чувств индивидуума, так и в развитии общества, «в истории всех наших идей, вкусов моды и обычаев». Но если эти свойства даны нам природой, то приводятся они в действие общественными условиями. В Сенегамбии богатые негритянки носят такие маленькие туфли, в которые нога целиком не входит. Походка у них получается при этом очень неловкой. Но эта неловкая походка считается у тамошних негров очень красивой. Почему?

[1]) Плеханов, Судьбы русской критики.
[2]) Плеханов, Искусство, стр. 46.

Потому что она указывает, что такая-то женщина богата, ничего не делает и может не торопиться. Бедные женщины таких туфель не носят, так как они замедляют походку, а им время дорого. Иначе говоря, эта неловкая походка кажется красивой «лишь в силу противоположности с походкой обремененных работой (и, стало быть, бедных) женщин» [1]).

Тут мы видим очень наглядно действие начала антитеза. Но оно, очевидно, «вызывается общественными причинами: существованием имущественного неравенства между неграми Сенегамбии». Этот пример вместе с тем показывает, как под влиянием общественных причин изменяются эстетические понятия людей.

В «цивилизованном обществе», т.-е. в обществе, разделенном на классы, главной причиной, вызывающей действие начала антитеза (а также стремленья к подражанию), является борьба классов. А так как «ход идей» зависит в очень многом от борьбы классов, то в истории развития идеологий, в том числе и искусства, действие закона антитеза и подражания скажется очень заметно. Плеханов приводит ряд примеров, доказывающих это.

«Когда реставрация Стюартов временно восстановила в Англии господство старого дворянства, это дворянство проявило сильнейшую склонность к привычкам и вкусам, прямо противоположным пуританским правилам жизни (пуритане были крайними представителями тогдашней революционной мелкой буржуазии). Пуританская строгость нравов уступила место самой невероятной распущенности. Тогда стало хорошим тоном любить и делать все то, что запрещали пуритане. Пуритане были очень религиозны: светские люди времен реставрации щеголяли своим безбожием. Пуритане преследовали театр и литературу; их падение дало сигнал к новому и сильному увлечению театром и литературой. Пуритане носили короткие волосы и осуждали изысканность в одежде; после реставрации явились на сцену длинные парики и роскошные наряды» [2]). Почему проявилось действие начала антитеза? Потому что XVII век в Англии был «веком очень сильного обострения борьбы между дворянством и буржуазией». При других обществен-

[1]) Там же, стр. 46.
[2]) Там же.

ных отношениях проявляется, наоборот, стремление к подражанию, например, во Франции XVII века, «где буржуазия охотно, хотя и не очень удачно подражала дворянству» [1]). Впрочем, и в первом нашем примере проявилось стремление к подражанию. Если дворяне старались во всем противоречить пуританам, то внутри их класса, во взаимных отношениях составлявших его людей, подражание было очень сильно. Многие дворяне, вовсе не будучи неверующими, выдавали себя за атеистов, «чтоб их не приняли за круглоголовых (пуритан) и чтоб не давать себе труда думать». «Об этих людях мы, не боясь ошибиться, можем сказать, что они отрицали из подражания» [2]).

Примеров, подобных приведенному, вскрывающих и иллюстрирующих влияние классовой борьбы и вызванного ею действия начала антитеза и подражания, можно найти у Плеханова очень много. Самым блестящим из них является его статья «Французская драматическая литература и французская живопись XVII века с точки зрения социологии», где это влияние показано особенно выпукло и наглядно. Но такие статьи нельзя пересказывать, их можно лишь и должно — читать. Мы же старались показать только те общие принципы, которыми Плеханов руководствовался в своем анализе.

В свете приведенных общих социологических положений задача художественной критики получает более конкретную и точную формулировку.

«Критики-идеалисты школы Гегеля, — пишет Плеханов, — а между ними и наш гениальный Белинский, в соответственную эпоху своего развития говорили, что задача философской критики заключается в том, чтобы идею, выраженную художником в своем произведении, перевести с языка искусства на язык *философии*, с языка образов на язык *логики*. В качестве сторонника материалистического мировоззрения я скажу, что первая задача критика состоит в том, чтобы перевести идею данного художественного произведения с *языка искусства на язык социологии*, чтобы найти то, что может быть названо *социологическим эквивалентом данного литературного явления*» [1]).

[1]) Там же, стр. 47.
[2]) Там же.

Но это только первая задача. За оценкой идеи художественного произведения должен следовать анализ его *художественных достоинств*. «Социология должна не затворять двери перед эстетикой, а, напротив, настежь раскрывать их перед ней... Если бы критик-материалист отказался от такой (эстетической) оценки под тем предлогом, что он уже нашел социологический эквивалент данного произведения, то этим он только обнаружил бы свое непониманье той точки зрения, на которой ему хочется утвердиться. Особенности художественного творчества всякой данной эпохи всегда находятся в самой тесной причинной связи с тем общественным настроением, которое в нем выражается. Общественное же настроение всякой данной эпохи всегда обусловливается свойственными ей общественными отношениями. Это как нельзя лучше показывает вся история литературы. Вот почему определение социологического эквивалента всякого данного литературного произведения осталось бы неполным, а следовательно, и неточным в том случае, если бы критик уклонился от оценки его художественных достоинств. Иначе сказать, *первый акт материалистической критики не только не устраняет надобности во втором акте, но предполагает его как свое необходимое дополнение*» [2]).

Это, кажется, достаточно широкая формула, обнимающая все стороны искусства, и вызвать сомнений как будто не может. Между тем буржуазные критики ухитрялись понимать Плеханова самым превратным образом. Прежде всего посыпались, конечно, упреки в односторонности. Утверждали, например, будто Плеханов «одобряет тех беллетристов, которые признают влияние общественной среды на развитие личности, и порицает тех, которые этого влияния не признают» [3]). «Нельзя понять меня хуже», жаловался Плеханов. Оказывалось, можно. Так, в «Весах» за 1906 год был помещен следующий замечательный отзыв Чуковского: «В прошлом году вышла книга Бельтова «За двадцать лет».

[1]) «За 20 лет», предисл. к 3 изд., стр. IX — X.
[2]) *Плеханов*, «Искусство», стр. XVI.
[3]) Там же, стр. IX.

Бедная книга эта не имеет автора, она создана механическим путем. Бельтова никакого нет и никогда не было. Есть хорошая машина. Хороший прибор для измерения марксистских идей в любом одушевленном или неодушевленном предмете. Марксометр. Стоит только бросить в него Гегеля или Скабичевского, Родбертуса или Волынского — колесики задвигаются, пружина зашипит, стрелка придет в движение, а на особом циферблате отметится требуемая величина» [1]).

Неправда ли, как остроумно! Какая ирония, непринужденность, снисходительность, какая легкость в мыслях! «Бедная книга»! О, да! Если образцом умственного богатства считать журнальный фельетон, то Плеханов, действительно, беден!

Чуковские, конечно, сейчас, как 17 лет назад, продолжают считать Плеханова «марксометром», сухим партийным теоретиком, неспособным понять искусство, которое так великолепно «постигают» они. Ну, куда ему с суконным марксистским рылом, да в калашный Айхенвальдовский ряд! разве он сумеет заметить и оценить все тонкие художественные детали, которые обнаружить могут только они, они — интуиты и чревовещатели!

Все это основывается на том обстоятельстве, что Плеханов, действительно, мало останавливался на формальном анализе художественных произведений (я имею здесь в виду не самую проблему формы — эта проблема поставлена им — и в большой степени разрешена — в исследовании о французской живописи и драме XVIII века). В направлении формального анализа у него имеются только намеки (например, в статье о Некрасове). Но это об'ясняется не тем вовсе, что Плеханов был неспособен к такому «тонкому» анализу и уж, конечно, не тем, что марксистский метод непригоден для исследования и об'яснения формы, а тем, что в области научного, марксистского, исследования искусства перед Плехановым была почти незатронутая новь, целина. Надо было прежде всего доказать, что марксистский метод может и должен быть применен и к искусству (поэтому Плеханов особенно охотно останавливался на первобытном искусстве и на переходных эпохах смены стилей, где зависимость искусства от общественной жизни, борьбы классов, экономики

[1]) Цитирую по предисловию М. Мебеля к книге: Плеханов «Искусство и обществ. жизнь», изд. Моск. Инст. Журналистики, стр. 4.

проявляется особенно выпукло и наглядно). Надо было дальше установить необходимейшие, общие принципы (как следует марксистский метод применять к искусству), установить верную перспективу, правильный ряд зависимостей (искусство — общественная психология — экономика), разработать основные проблемы. Вот эта важнейшая «общая» теоретическая работа и не давала возможности Плеханову перейти к более «частным» проблемам.

До сих пор мы видели, главным образом, Плеханова-теоретика, устанавливающего общие основания научной эстетики. Но ведь Плеханов и наш современник. Ведь он знал многие из тех группировок искусства, которые существуют у нас и сейчас: знал и символистов, и футуристов. Как же он относился к современному искусству?

Мы уже видели, что Плеханов «стоял на твердой почве реализма». Но он признавал «не тот реализм, которого часто придерживаются эстетики-позитивисты, а тот, который вытекает из диалектического материализма. Реализм не может быть назван истинным реализмом, если в нем изображена действительность в застывшей форме и обойдены те новые явления и импульсы, которые должны повести к изменению этой действительности» [1]).

Такое отношение к реализму обусловливалось тем, что «реалистическое направление в искусстве вытекало из общего принципа материалистического понимания истории. Оно являлось логическим следствием той высокой оценки самого исторического процесса и общего оптимистического взгляда на историю человечества» [2]).

Уже одно это дает нам отчасти возможность предугадать, как Плеханов отнесся к символизму и кубизму.

И символизм и кубизм (первоначальная форма футуризма) порождены современной буржуазией. Но буржуазия находится теперь в нисходящей части кривой своего развития, она переживает период упадка. Для нее теперь «итти вперед значит опускаться вниз. И эту его печальную судьбу разделяют с ним все его идеологи. Наиболее передовые из них это как раз те, которые опустились ниже всех своих предшественников» [3]).

[1]) И. Аксельрод, Литер.-критич. очерки, стр. 12.

[2]) Л. Аксельрод, Об отношении Плеханова к искусству по личн. воспом. — «Искусство», стр. 18.

[3]) «Искусство», стр. 192.

Для характеристики настроений «передовых» идеологов упадочной буржуазии Плеханов приводит слова Мориса Бар-рэса (французский писатель, сейчас один из яростнейших черносотенцев):

«Наша нравственность, наша религия, наше национальное чувство, все это рушилось. Мы не можем заимствовать из них жизненных правил. И в ожидании того времени, когда наши учителя установят для нас достоверные истины, нам приходится держаться за нашу единственную реальность, за наше «я» [1]).

«Но когда единственной реальностью человек считает свое собственное «я»,—говорит Плеханов,—тогда он не может допустить, что существует об'ективная «разумная», т.-е. закономерная, связь между этим «я», с одной стороны, и окружающим его внешним миром — с другой. Внешний мир должен ему представляться или совсем не реальным, или же реальным только отчасти, только в той мере, в какой его существование опирается на единственную реальность, то-есть, на наше «я» [2]).

Отсюда крайний суб'ективизм в искусстве. Отсюда же пренебрежение к великим общественным вопросам эпохи. «Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка закрывает от художника все источники истинного вдохновения. Он делает их совершенно слепыми по отношению к тому, что происходит в общественной жизни и осуждает их на бесплодную возню с совершенно бессодержательными личными переживаниями и болезненно-фантастическими вымыслами. В окончательном результате такой возни получается нечто, не имеющее какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте» [3]).

В результате: или «Люблю себя, как бога» (З. Гиппиус), или мистицизм, или полная безыдейность. Уж Т. Готье говорил, что поэзия не только ничего не доказывает, но даже ничего не рассказывает. «Но это—огромная ошибка,—замечает Плеханов.—Совершенно наоборот: поэтические и вообще художественные произведения всегда что-нибудь р а с с к а з ы в а ю т, потому что они всегда что-нибудь в ы р а ж а ю т. Конечно, они «рассказывают» на свой особый лад. Художник выражает свою идею образами, между тем как

[1]) Там же, стр. 172.
[2]) Там же.
[3]) Там же.

публицист доказывает свою мысль с помощью логических выводов... Но из этого вовсе не следует, что в художественном произведении идея не имеет значения. Скажу более: не может быть художественного произведения, лишенного идейного содержания. Даже те произведения, авторы которых дорожат только формой и не заботятся о содержании, все-таки так или иначе выражают известную идею» [1]).

Когда «единственная реальность — наше «я», то вся жизнь кажется проходящей перед нами панорамой. Люди, думающие так, смотрят на искусство лишь «как на средство так или иначе разукрасить эту панораму» [2]).

Понятно, что это упадочное искусство не может не быть совершенно чуждым пролетариату. Плеханов много раз резко подчеркивал это обстоятельство. Он считал увлечение символизмом («декадентством», как говорили тогда), проявлявшееся в известной части русской социал-демократии — в особенности в период 1906—1910 г.г., таким же идеологическим отклонением, как напр., увлечение философией Маха-Авенариуса, и указывал, что оно неизбежно связано и с отклонением в других областях. «Еще недавно,—писал он в предисловии к 3 изданию своей книги «За двадцать лет», — в плащ «идеолога пролетариата» кутались люди, не имевшие за душой ничего, кроме романтической, — т.-е. мещанской par excellence, — ненависти к мещанству... Один из них, Минский (известный поэт), с победоносным видом указал на тот факт, что наши поэты-декаденты по большей части примкнули к крайним течениям нашего освободительного движения, между тем, как защитники реализма в искусстве обнаружили гораздо менее склонности к этим течениям. Факт указан верно. Но он не доказывает того, что хотелось доказать г. Минскому. Ведь и во Франции многие из тех противников «мещанства», которые сами были насквозь пропитаны мещанским духом, — напр., Бодлер, — очень увлеклись движением 1848 года, что не помешало им отвернуться от него, как только оно оказалось побежденным. Люди этого разряда, мнящие себя могучими «сверх-человеками», на самом деле до крайности слабы и, как все слабые, тяготеют к силе. Но они не являются новым элементом силы, а представляют собой о т р и ц а т е л ь н у ю в е л и ч и н у, от которой по-

[1]) Там же, стр. 147.
[2]) Там же, стр. 180.

лезно отделаться для того, чтобы не ослаблять силы движения» [1]).

Этот замечательный ответ Плеханова, бьющий не в бровь, а в глаз, следовало бы иногда припоминать и в наше время.

Футуристы у нас не долюбливают Плеханова. Как мы увидим дальше, это вполне понятно. Единственное, что им пришлось по вкусу — это сделанная Плехановым оценка символизма. Они ею воспользовались в полемических целях — как могли широко, не называя, однако, источника. «Крайний индивидуализм», «мистицизм», «бесплодная возня со своими личными переживаниями», — все это посыпалось на головы ошарашенных символистов. И, конечно, с полным основанием. Но футуристам не следовало бы забывать и того, что говорит Плеханов про них.

Кубизм. «Чепуха в кубе! [2]). Вот слова, которые сами просятся на язык при виде этих, якобы художественных упражнений» [3]), так расценивал Плеханов первые шаги футуризма. «Тем хуже для Плеханова», скажут футуристы. Это как на чей взгляд. Но не станем пока спорить и проследим мысль Плеханова дальше. «Но ведь «кубизм» имеет свою причину,— продолжает он.—Назвать его чепухой, возведенной в третью степень, не значит об'яснить его происхождение» [4]).

Такого об'яснения Плеханов не дал, но он указал направление, в котором надо его искать. Он обратился к самим теоретикам кубизма, Альберту Глейзу и Жану Метценже. «Как оправдывают они свои умопомрачительные приемы творчества?»

«Нет ничего реального вне нас, — говорят они... — Мы не думаем сомневаться в существовании предметов, действующих на наши внешние чувства: но разумная достоверность возможна лишь по отношению к тому образу, какой вызывается им в нашем уме».

Иначе говоря, это новая вариация знакомого уже нам положения: «единственная реальность» — наше «я». Разница только та, что в теории у кубистов этот суб'ективизм выражен осторожнее, мягче, но на практике идет гораздо дальше, чем у «декадентов». Социологический эквивалент этого взгляда мы уже знаем, и слова Плеханова «наиболее передовые идеологи буржуазии — это как раз те, которые опустились ниже всех своих предшественников» получают здесь, таким образом, новое подтверждение.

[1]) «За двадцать лет», стр. XV.
[2]) «Искусство», стр. 183.
[3]) Там же
[4]) Там же.

Не претендуя на полноту изложения — неосвещенными остались несколько важных вопросов, как, напр., роль «гениальной личности», проблемы, связанные с искусством первобытных народов (искусство, игра и труд), теория «искусства для искусства» — я все же думаю, что мне удалось показать то основное, что внес Плеханов в изучение искусства, и ответить тем самым на вопрос, поставленный в заглавии статьи. Ответ этот: Плеханов является основоположником научной эстетики, построенной на принципах диалектического материализма. Значение его не только в том, что он установил те или другие общие положения науки об искусстве, но может быть еще больше в том, что он показал, как можно и нужно владеть методом марксизма при изучении самых сложных проблем идеологии. В этой области он еще долго останется нашим учителем. Неправильно поэтому считать его представителем того поколения критиков, которое стало ненужно, когда на политическую сцену выступил пролетариат. Наоборот, с этого именно момента Плеханов-теоретик и стал особенно нужен. Для буржуазии он был всегда чем-то чуждым, непонятным, «марксометром». Понять, оценить его работы в области изучения идеологий сумеет только пролетариат. Плеханов — теоретик искусства для нас отнюдь не вчерашний день, а завтрашний, не превзойденная ступень, а ступень, на которую еще только предстоит подняться. За последние годы теоретическая мысль в вопросах искусства шагнула у нас, по сравнению с Плехановым, далеко назад. Произвольные, априорные положения, грубейшие злоупотребления марксистским методом, высасывания теорий из большого пальца, — вот ее характерные, ежедневно о себе напоминающие черты. Плеханов как-то, осердившись на критиков-«дополнителей» Маркса, заметил, что Маркса еще, чего доброго, дополняют Фомой Аквинским. Фомой Аквинским пока еще не дополнили, но с Чарли Чаплиным и «рыжим» — «соединили», и не без успеха. Право, когда читаешь многие из нынешних критических писаний, начинаешь понимать жестокий парадокс Анатоля Франса о том, что человеку несвойственно мыслить.

1923 г.

ПЛЕХАНОВ И СОВРЕМЕННАЯ КРИТИКА.

Если выход в свет каждого нового тома сочинений Плеханова является для широких кругов читателей событием, если — в особенности — усердно изучаются его статьи о литературе и искусстве, то это еще не значит, что они получили признание со стороны тех, которые специально занимаются вопросами литературы и искусства, со стороны критиков и искусствоведов, даже марксистов.

У не-марксистов отношение к ним самое отрицательное, что, впрочем, не ново и не неожиданно. Для формалистов работы Плеханова — собрание догматических, априорных, произвольных и не доказанных положений, которыми не только нельзя руководствоваться в деле литературного исследования, но которые обязательно это исследование уведут в сторону, затруднят его или даже сделают вовсе невозможным. О типе их возражений может дать представление следующий (весьма близкий к действительности) диалог между марксистом и формалистом:

М. (указывая на XIV т. Плеханова): Хорошая книга.

Ф. (поправляет): Умная, но не хорошая.

М. (пародируя Ф.): Потому и хорошая, что умная.

Ф.: Какая же хорошая! Вот Плеханов утверждает, что искусство падающего класса не может дать сколько-нибудь замечательных произведений. А позвольте спросить: когда и кем это было доказано? Никогда и никем. Пушкин — представитель какого класса? Падающего дворянства. Да, да, падающего — почитайте-ка письма той эпохи. А Лев Толстой? Считают образцом творчества молодого класса поэмы Гомера. А теперь доказано, что простота и архаичность «Илиады» стилизованы, искусственно подделаны под народную старину представителями высокой и клонившейся к упадку культуры.

Но и среди критиков марксистов существуют группы, относящиеся к Плеханову не менее (или немногим менее) отрицательно. Одни считают, что в статьях Плеханова мы имеем лишь ряд общих мест, пусть бесспорных, но закостеневших в своей бесспорности, ряд застывших, потерявших живую силу положений: род монумента, — быть может и импозантного, но мертвого. Для других (Чужак) Плеханов — последыш дворянской культуры, руководствующийся в своих суждениях об искусстве не об'ективно-научным марксистским критерием, а личными, по существу, консервативными, вкусовыми пристрастиями. Наконец, третьи (фор-соц'ы) полагают, что Плеханов со своим методом ходит лишь вокруг да около искусства; его работы — не более как «рассуждения о рассуждениях». Это, в лучшем случае, очерки по истории культуры. Главный грех Плеханова в том, что он об'ясняет искусство общественной психологией. Между тем об'яснять стиль общественной психологией так же нелепо, как формулу электро-мотора индивидуалистической психологией капиталиста. Понять социальную природу художественных форм — значит непосредственно вывести их из техники и экономики общества.

Легко видеть, что некоторые из этих возражений противоречат друг другу. Если б, например, работы Плеханова были действительно собранием закостеневших в своей бесспорности общих мест, они бы не вызвали ожесточенных нападок фор-соцов. Нетрудно также видеть несостоятельность формалистских опровержений, отличающихся, правда, краткостью, но отнюдь не вразумительностью. Ни Плеханов, ни какой-либо другой марксист не утверждали, будто падающий класс подвергается поголовному ф и з и ч е с к о м у вырождению. Дело идет только об общественной деградации. Талантливые писатели, а значит и талантливые произведения могут появляться и у падающего класса, но то обстоятельство, что класс падает и деградирует, лишает художников принадлежащих к нему, широкого и об'ективного взгляда на вещи, понимания и сочувствия великим идеям своего времени, — словом, ограничивает его горизонт и обедняет его содержание. Поэтому и в этом смысле шансы появления крупного произведения сильно уменьшаются. Что же касается Пушкина, то, конечно, его нельзя считать представителем падающего класса, ибо дворянство в ту эпоху далеко не сыграло своей роли, оно было единственным культурным

классом, развитие русской культуры происходило тогда в нем и через него. Пушкина надо считать представителем не вырождающегося, а скорее буржуазно-перерождающегося дворянства. Неудачен и пример с Гомером: если бы даже факт стилизации был твердо установлен (в чем мы сомневаемся), это бы и тогда доказывало не то, что хочет наш формалист, а совсем другое, именно: 1) что падающим классам свойственно подражательное, пассивное, декадентское искусство, т.-е. как раз то, что утверждает Плеханов; 2) что впечатление свежести, непосредственности, здоровья поэмы Гомера производят именно потому, что подражают народному, здоровому творчеству, творчеству молодых классов, т.-е. опять то, что говорит Плеханов.

Мы разобрали, конечно, лишь частное возражение формалистов. Но нисколько не убедительнее и прочие их аргументы, обнаруживающие только полное непонимание той теории, против которой они направлены. Нам уже пришлось однажды (на страницах «Красной Нови») разобрать бо́льшую часть этих аргументов, так что сейчас мы считаем себя вправе ограничиться сказанным.

Очередное чудачество читинского чудака можно было бы оставить без внимания. По собственному признанию этого Колумба, его великие открытия производятся им в состоянии сомнамбулизма, а подобные патологические состояния подлежат велению не литературной критики, а совсем другой отрасли науки. Но так как мнение, высказанное Чужаком, разделяется известным, хотя и небольшим, кругом лиц, причастных к искусству и интересующихся им, то придется на нем несколько остановиться.

Основной грех Чужака заключается в том, что, как правильно отметил Якубовский, он смешивает теорию Плеханова с его суб'ективными оценками. Плеханов построил теорию научной, марксистской эстетики. Кроме того, он, в качестве критика, высказывал те или иные суждения по вопросам современного ему искусства. Эти суждения могли быть иногда и неверными, но это еще не доказывает неправильности его общих теоретических положений, подобно тому, как иные ошибки Маркса при оценке политической ситуации не доказывали ошибочности марксизма. Литературная критика не достигла еще степени точной науки и вкусовые пристрастия в ней все еще играют заметную роль, особенно в текущей критике, где неизбежно приходится оперировать со многими неизвестными. От этого суб'ективизма, при настоящем положении искусствоведения, не могут быть свободны и сами архи-лефые критики, как бы они этого ни хотели. Но если суб'ективные «вкусовые» оценки у Плеханова были и не могли не быть, то совершенно неправильна их квалификация, как дворянско-эстетских уклонов. Да, Плеханов любил классическую литературу, любил Пушкина и Гете. К этому тяжкому греху надо прибавить еще одно преступление: он резко осудил искусство декаданса, символизм и ранний футуризм (напомним, что он знал только предреволюционный футуризм). Но вот странное обстоятельство: поклонником классической литературы оказывается и Маркс. Его любимые писатели: Гете, Шекспир и греческие трагики. Больше того; он считает, что пролетариату будет очень полезно познакомиться с античной литературой. В письме к Лассалю он советует ему придерживаться (в драматургии) Шекспира с его об'ективизмом. Те же взгляды разделялись и Энгельсом. Франц Меринг всю свою жизнь старается приблизить немецких классиков к пролетариату. Он называет германских рабочих наследниками Лессинга и Шиллера и утверждает, что только в социалистическом обществе Гете будет как следует понят и оценен. Этих воззрений придерживается и Клара Цеткин. Оба они характеризуют последние направления буржуазного искусства (символизм, футуризм, экспрессионизм) так же, как Плеханов. К ним примыкает Роза Люксембург, страстная почитательница Гете и Толстого. Наконец, ту же мысль выражает Ленин, говоря, что Пушкина понимает и признает, а Маяковского не приемлет.

Мы привели все это не для того, чтобы укрыть Плеханова под сень непререкаемых авторитетов. Мы вовсе не думаем, что какая-нибудь мысль становится правильной только оттого, что она подтверждается рядом хотя бы самых авторитетных свидетельств. Но те, что обвиняют Плеханова в дворянско-эстетских пристрастиях, должны были бы задуматься над следующим вопросом: хорошо, можно еще допустить, вообще говоря, что у Плеханова есть такие пристрастия, сохранившиеся, как своего рода атавизм: такие случайности мыслимы. Но чем же об'яснить, что эти пристрастия сказываются и у Маркса, Энгельса, Ленина, Люксембург, Меринга, Цеткин, т.-е. у людей, у которых классовое пролетарское сознание проявлялось с наибольшей чистотой, у людей, об-

основавших и развивших то учение, метод, мировоззрение, которое и т. Чужак считает основной частью пролетарской культуры? Случайностью тут уж ничего не об'яснить, случайность тут превращается в правило. Остается одно из двух: либо предположить, что марксизм каким-то образом, но неразрывно связан с дворянским эстетизмом (что, конечно, достаточно нелепо), либо усумниться в правильности наклеивания на Плеханова дворянско-эстетского ярлыка и поискать, нет ли за суб'ективизмом его оценок какой-нибудь суб'ективной закономерности, обязательной для марксиста. И мы считаем, что в высокой оценке классицизма и его пригодности и нужности для пролетариата, а также в осуждении искусства упадочного сказывается нечто гораздо большее, чем простое «вкусовое» пристрастие.

Перейдем к фор-социам (т.-е. сторонникам формально-социологического метода). «Рассуждения о рассужденьях» — эта презрительная характеристика кажется многим убийственно-меткой. Мы решительно отказываемся понять, в чем ее жало. Хорошо, пусть — «рассуждения о рассужденьях». Что же в этом плохого? Ведь и марксова критика политической экономии была рассуждением о рассужденьях. Всякая критика есть рассужденье, а когда она касается каких-нибудь систем, идеологий, то она будет рассуждением о рассужденьях. В конце концов, любое литературное исследование, будь оно произведено даже фор-соцом, есть не более, как «слова о словах».

Замечание о «рассуждениях» можно понять только так, что литературная критика должна не заниматься исследованием идеологии (точнее—содержания), а лишь исследованием формы: утверждение для марксиста по меньшей мере рискованное.

Заслуга Плеханова отчасти и заключается в том, что он доказал, что такой взгляд на задачи критики несостоятелен. Но тот, кто утверждает, что Плеханов затрагивал только вопросы идеологии, «содержанья», обходя вопросы формы, стиля, тот, конечно, неправ. Несомненно ударение в своих работах Плеханов чаще всего ставил на «содержании», но и в области социологического «об'яснения» стиля, смены одного стиля другим, он сделал немало. В этом отношении особенно интересна его статья о французской драме и живописи XVIII века. Мы позволим себе привести оттуда следующую, довольно длинную выдержку;

«Со стороны формы в классической трагедии должны, прежде всего, обратить на себя наше внимание знаменитые т р и е д и н с т в а, из-за которых велось так много спора впоследствии, в эпоху вечно памятной в летописях французской литературы борьбы романтиков с классиками. Теория этих единств была известна во Франции еще со времен Возрождения; но литературным законом, непререкаемым правилом хорошего «вкуса» она стала только в семнадцатом веке... Пропагандистом теории трех единств выступил в начале тридцатых годов семнадцатого века Мерэ. В 1634 г. поставлена была его трагедия «Sophonisbe»,—первая трагедия, написанная по «правилам». Она вызвала полемику, в которой противники «правил» выставляли против них доводы, во многом напоминающие романтиков. На защиту трех единств ополчились ученые поклонники античной литературы (les érudits), и они одержали решительную и прочную победу. Но чему они обязаны были своей победой? Во всяком случае не своей «эрудиции», до которой публике было очень мало дела, а возраставшей требовательности высшего класса, для которого становились невыносимы наивные сценические несообразности предшествовавшей эпохе. «Единства имели за себя такую идею, которая должна была увлечь за собой благовоспитанных людей,—продолжает Лансон,—идею точного подражания действительности, способного вызвать надлежащую иллюзию. В своем настоящем значении единства представляют собой м и н и м у м условности... Таким образом торжество единств было на самом деле победой реализма над воображением».

Таким образом победила здесь собственно утонченность аристократического вкуса, возраставшая вместе с упрочением «благородной и благосклонной монархии». Дальнейшие успехи театральной техники сделали точное подражание действительности вполне возможным и без соблюдения единств; но представление о них ассоциировалось в умах зрителей с целым рядом других дорогих и важных для них представлений, и потому их теория приобрела как бы самостоятельную ценность, опиравшуюся на будто бы неоспоримые требования хорошего вкуса. Впоследствии господство трех единств поддержано было, как мы увидим ниже, другими общественными причинами, и потому их теория защищалась даже теми, которые ненавидели аристократию. Борьба с ними стала очень трудною: чтобы ниспровергнуть их, романтикам потребова-

лось много остроумия, настойчивости и почти революционной энергии.

Раз коснувшись театральной техники, заметим еще следующее:

Аристократическое происхождение французской трагедии наложило свою печать, между прочим, и на искусство актеров. Всем известно, например, что игра французских драматических актеров отличается некоторой искусственностью и ходульностью, производящей довольно неприятное впечатление на непривычного зрителя. Кто видал Сарру Бернар, тот не станет спорить с нами. Такая манера игры унаследована французскими драматическими актерами от той поры, когда на французской сцене господствовала классическая трагедия. Аристократическое общество XVII и XVIII столетий обнаружило бы большое недовольство, если бы трагические актеры вздумали играть свои роли с той простотой и с той естественностью, которыми чарует нас, например, Элеонора Дузэ. Простая и естественная игра решительно противоречила всем требованиям аристократической эстетики. «Французы не ограничиваются костюмом, чтобы придать актерам и трагедии необходимые для них благородство и достоинство — с гордостью говорит аббат Дюбо. — Мы хотим еще, чтобы актеры говорили тоном более высоким и более протяжным, чем тот, которым говорят в обыденной речи. Это более трудная манера, но в ней больше достоинства. Жестикуляция должна соответствовать тону, потому что наши актеры должны обнаруживать величие и возвышенность во всем, что они делают».

Почему же актеры должны были обнаруживать величие и возвышенность? Потому, что трагедия была детищем придворной аристократии и что главными действующими лицами в ней выступали короли, «герои» и вообще такие «высокопоставленные» лица, которых, так сказать, долг службы обязывал казаться, если не быть, «величавыми» и «возвышенными». Драматург, в произведениях которого не было надлежащей условной дозы придворно-аристократической «возвышенности», даже при большом таланте никогда не дождался бы рукоплесканий от тогдашних зрителей [1]).

Здесь мы видим, что Плеханов выясняет происхождение именно элементов формы. При чем непосредственного «об'яснения» он ищет в классовой психологии, хотя принимает в расчет и другие моменты, как, например, уровень театральной техники. Мы всецело разделяем взгляд Плеханова, согласно которому экономика определяет развитие идеологий, в том числе и искусства, большей частью лишь в последнем счете, непосредственное же ее влияние проявляется довольно редко (кстати в этом отношении он является лишь верным учеником Энгельса). Но если бы нужно было искать еще одного, лишнего доказательства этого положения, то мы вряд ли бы нашли лучшее, чем то, которое дано в цитированной выше статье Плеханова. Явления стиля об'ясняются у Плеханова особенностями классовой психологии естественно и без натяжек. Этого нельзя сказать про те об'яснения, которые даются фор-соцами (непосредственное выведение искусства из экономики, вернее, из техники), где всегда имеются огромные натяжки. При чем Плеханов не останавливается на социологическом «об'яснении» тогда, когда оно кажется возможным. Он ведет свой анализ до тех пор, пока данное «об'яснение» становится не только возможным, но и необходимым. Отсюда его многочисленные ссылки на современников (т.-е. на представителей той эпохи, к которой относится разбираемое явление искусства). Без их свидетельства об'яснения кажутся ему лишь догадками. Между тем этот последний момент совсем не интересует фор-соцов, которые довольствуются отысканием дедукции, схемы, в которую с большим или меньшим членовредительством могут быть уложены живые явления и факты искусства.

Конечно, анализ Плеханова не доведен до конца. Анализируя классическую трагедию, он касается только двух формальных моментов («три единства» и особенности игры актеров), оставляя в стороне целый ряд других (строение стиха, диалог и т. д.). Но важно, что тут дана исходная точка, руководящая нить, которую легко продолжить дальше. Исходная точка — выведение особенностей стиля из классовой психологии. Пример применения этого принципа — историко-социологическое «об'яснение» трех единств. При чем здесь помимо социально-психологического момента Плеханов приводит в качестве момента второстепенного — уровень театральной техники (так как театральная техника в большой степени зависит от общего уровня техники, то здесь мы имеем, в известной мере, непосредственное влияние техники). Если бы мы от рассмотрения трех единств перешли

[1]) Плеханов, т. XIV, стр. 29—97.

к анализу стиха, то исходная точка (классово-психологический момент, т.-е. в данном случае вкусы и настроения французского дворянства) осталась бы та же, но вместо одного побочного фактора [1]) — высоты театральной техники — мы имели бы другой: уровень предшествовавшей стихотворной техники, влияние предшествовавшей литературы, с ее точками отталкивания и притяжения.

В сущности, бóльшая часть нападок на Плеханова сводится к тому, что он не дал ни одного образца до конца детального исследования формы. Верно, не дал. Но он дал рамки такого исследования, которые будущему исследователю марксисту останется заполнить, и — отчасти — показал, как их нужно заполнять.

Если в большинстве случаев неправы противники Плеханова, то не всегда умело пользуются его наследством его сторонники. Его статьи часто обращают в какую-то критическую рецептуру, в поваренную книгу критики, — или делают их об'ектом схоластических упражнений. К такого рода схоластике мы относим длинные споры о том, что выше: форма или содержание. Форма и содержание слиты в одно целое (ведь и Плеханов цитировал Гете: Nichts ist innen, nichis ist aussen, denn was drinnen ist, ist draussen), разделение их есть только методологический прием, — правда, необходимый. Но раз так, то нельзя спрашивать: что выше или что важнее? Что выше: физико-химические изменения, происходящие в мозгу, или наши суб'ективные ощущения, являющиеся другой стороной этих процессов? Речь может итти лишь о том, что важнее для исследования. И тут, когда Плеханов говорил о приоритете «социологического эквивалента» над формальным анализом, он подразумевал не непременно определенную последовательность во времени (раньше «социологический эквивалент», потом — формальный анализ), а скорее установление степени важности. И он прав: анализ содержания потому уже важнее, что без него нельзя понять форму. Обратное же положение, т.-е. что без формы нельзя понять содержания, не будет иметь силы, или — во всяком случае — не будет ее иметь в такой степени.

---

[1]) Понятие «фактор» мы берем, конечно, условно, не в смысле самостоятельных сущностей, но как ряд надстроечных образований, сводящихся к действию одной общей материальной причины — развитию производительных сил.

ЛЕНИН И ИСКУССТВО.

Ленин по вопросам искусства не писал и публично не высказывался, — разве только мимоходом. Судить о его мнении по этим вопросам мы можем лишь на основании воспоминаний, появившихся в последнее время. Это, конечно, путь менее прямой и менее достоверный. Воспоминания обычно неполны, отрывочны, в них неизбежно вкрадываются те или иные неточности. Про эти минусы забывать нельзя, но они (в интересующем нас случае) в значительной мере устраняются рядом обстоятельств, из которых главное то, что во всем, касающемся искусства и отношения Ленина к литературе, живописи, новейшим течениям и т. д., воспоминания таких разных людей, как Клара Цеткин и молодые вхутемасовцы, Луначарский и Тарловский поразительно совпадают. Это значит, что они дают не случайные, вскользь брошенные замечания, а действительную сущность взглядов Ленина на задачи искусства.

По мысли Ленина — искусство прежде всего должно быть для народа, т.-е. для миллионов трудящихся — рабочих и крестьян. Оно должно быть понятно этим миллионам. Оно должно врасти своими корнями в массы. «Важно не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими. Оно должно об'единить чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их. Должны ли мы небольшому меньшинству подносить сладкие утонченные бисквиты, тогда как рабочие и крестьянские массы нуждаются в черном хлебе. Я понимаю это, само собой разумеется, не

только в буквальном смысле этого слова, но и фигурально,— мы должны иметь всегда перед глазами рабочих и крестьян. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится также к области искусства и культуры».

Но если, с одной стороны, Ленин выдвигает вперед необходимость теснейшей связи искусства с массами, наивозможной близости к ним и понятности, то, с другой стороны, он подчеркивает, что предварительным условием развития народного искусства является поднятие культурного уровня трудящихся масс. «Для того, чтобы искусство могло приблизиться к народу, мы должны сначала поднять общий образовательный и культурный уровень».

В связи с требованием от искусства доступности, понятности стоит отрицательное отношение Ленина к футуризму. Характерен в этом отношении рассказ Тарловского, помещенный в одном из номеров «Огонька». Ленин как-то навестил «Вхутемас». «Заговорили об искусстве. Молодежь была передовая и ничего правее конструктивизма, как водится, не признавала. В их среде был только один ненавистный художник, которого они с презрением называли маляром, но которому это не мешало писать отличные реалистические вещи. И его-то работами остался доволен Ленин.

«Вот это, — говорит, — я понимаю. Вот это и мне понятно, и вам понятно, и рабочему, и всякому другому понятно. А что, скажите, пожалуйста, в ваших новых работах? Там я на человеческих лицах ни глаз, ни носов не нахожу». С литературой оказалось то же самое. «Пушкина понимаю и признаю. Некрасова признаю, а Маяковского просто не понимаю».

Еще более резко выступает отрицательное отношение Владимира Ильича к новейшим течениям в искусстве в воспоминаниях К. Цеткин. В нашем увлечении всем «новым» Ленин видел «много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе». «Мы хорошие революционеры, — говорил он, — но мы чувствует себя почему-то обязанными доказывать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры». Я же имею смелость заявить себя «варваром».

«Я не в силах считать произведения экспрессионизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости».

Об отрицательной оценке Лениным футуризма говорит и Луначарский. Хотя, как указывает тов. Луначарский, «Владимир Ильич из своих эстетических симпатий и антипатий никогда не делал рукводящих идей», все же вопрос об отношении к «левым» уклонам в искусстве он не считал исключительно вопросом вкуса, частным делом, в которое партии не надлежало никак вмешиваться. «Товарищи, интересующиеся искусством, — пишет Луначарский, — помнят обращение ЦК по вопросам об искусстве, довольно резко направленное против футуризма. Я не осведомлен об этом ближе, но думаю, что здесь была большая капля меду от самого Владимира Ильича. В то время, и совершенно ошибочно, Владимир Ильич считал меня не то сторонником футуризма, не то человеком, исключительно ему потворствующим, потому, вероятно, и не советовался со мною перед изданием этого рескрипта ЦК, который должен был, на его взгляд, выпрямить мою линию». Вообще, Ленин, не будучи сторонником «оглобельных» мероприятий в области искусства, отнюдь не стоял здесь на точке зрения невмешательства. Он говорил: «Хаотическое брожение, лихорадочное искание новых лозунгов, лозунги, провозглашающие сегодня «осанну» по отношению к определенным течениям в искусстве и области мысли, а завтра кричащие «распни его» — все это неизбежно.. Но, понятно, мы, коммунисты, мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты».

Враг футуризма и всего того искусства, которое явилось как продукт разложения буржуазной культуры, Ленин был в то же время определенным сторонником реализма в искусстве.

Мы уже видели, как он отнесся к единственному художнику-реалисту Вхутемаса, как он «понимал и признавал» Пушкина и Некрасова, «не понимая» Маяковского. Подтверждение того, что рассказано Тарловским, мы имеем и у Луначарского. «Вкусы Ленина,—пишет он,—были очень определенны. Он любил русских классиков, любил реализм в литературе, в театре, в живописи и т. д.». Это сказалось и при постановке новых памятников в Ленинграде и Москве. Владимир Ильич все боялся, как бы Луна-

чарский не поставил «какое-нибудь футуристическое чучело». Когда группа скульпторов под руководством Алешина построила на том месте, где предполагалось воздвигнуть памятник Марксу, большую модель памятника, Ленин одобрил ее, но прибавил, что непременно следует сказать художнику, «чтобы и голова вышла похожей, чтобы было то впечатление от Карла Маркса, какое получается от хороших его портретов, а то как будто сходства нет».

Как относился Ленин к искусству, созданному прошлыми веками, ко всему тому культурному богатству, что досталось нам в наследство? Ответ на это мы можем найти непосредственно в речах и статьях Ленина, не прибегая к воспоминаниям.

«Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру, без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Все это сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться планомерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества». Тут Ленин говорит о всей области культуры в целом, но ясно, что его слова можно в полной мере отнести и к той части этой огромной области, которая называется искусством. И здесь пролетариат должен воспользоваться оставленным ему богатым наследством, переработать его, отбросить негодное, взять здоровые элементы, взять всеценное—и дальше «закономерно развивать» это здоровое и ценное, исходить от него, как от отправной точки. Такое отношение к искусству прошлого меньше всего походит на то огульное его отрицание, которое мы встречаем у «лефов» и примыкающих к ним пролеткультцев.

В воспоминаниях Клары Цеткин мы находим характерное рассуждение Ленина на тему о «старом» и «новом» в искусстве:

«Мы чересчур большие «ниспровергатели в живописи» Красивое нужно сохранить, взять его, как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старое»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что это «новое»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица».

В заключение небезынтересно будет отметить, как относился Ленин к Пролеткульту. Данные об этом находим у тов. Луначарского: «Расходился со мною довольно резко Владимир Ильич и по отношению к Пролеткульту. Один раз даже сильно пробрал меня. Скажу прежде всего, что Владимир Ильич отнюдь не отрицал значения кружков рабочих для выработки писателей и художников из пролетарской среды и полагал целесообразным их всероссийское об'единение, но он очень боялся поползновения Пролеткульта заняться и выработкой пролетарской науки и вообще пролетарской культуры во всем об'еме. Это, во-первых, казалось ему совершенно несвоевременной и непосильной задачей, во-вторых, он думал, что такими, естественно, пока скороспелыми выдумками пролетариат отгородится от учебы и от восприятия элементов уже готовой науки и культуры, и, в-третьих, побаивался Владимир Ильич, повидимому, и того, чтобы в Пролеткульте не свила себе гнезда какая-нибудь политическая ересь. Довольно недружелюбно относился он, например, к большой роли, которую в Пролеткульте играл в то время А. А. Богданов».

Подведем итоги. Стремление приблизить искусство к массам, сделать его понятным, подчеркивание необходимости поднятия культурного уровня масс, как предварительного условия для расцвета народного искусства, необходимости всемерного использования культурных богатств, которые нам достались от прошлого, осуждение попыток кабинетного строительства «чистой» пролетарской культуры («неизвестно откуда выскочившей»), пролеткультовского сектантства, резко отрицательное отношение к так называемым «левым» направлениям в искусстве, курс на художественный реализм,— да ведь это вполне определенная, законченная линия худо-

жественной политики! Предположим, что в один прекрасный день все эти мнения были бы изложены анонимно, без указания автора. Какой вой поднялся бы во всем «левом» лагере, какие бы яростные обвинения в консерватизме, «пассеизме» [1]), зараженности буржуазными вкусами и предрассудками посыпались бы на голову... анонима. Выдвигать в искусстве критерий понятности, да ведь это «манная кашка», да ведь это неопределенно! Рабочий должен дорасти до нас, а не мы спуститься до рабочего. «Капитал Маркса тоже не был понятен массам. Признавать Пушкина, Некрасова и даже— страшно сказать!—передвижников [2]) и не понимать Маяковского! — какая отсталость! Недаром ведь Ленин иронически говорил Цеткин: «Да, дорогая Клара, ничего не поделаешь, мы оба старые... За новым искусством нам не угнаться, мы будем ковылять позади».

И, однако, именно эти «отсталые» взгляды являются единственно правильными, именно они намечают единственно-верную линию художественной политики. И особенное значение они приобретают теперь, когда вопросы искусства и художественной политики стали предметом оживленного спора. Они дают сильнейшее оружие в руки тех, которые выступают против некритического и вредного отрицания культуры и искусства, созданных прошлой историей человечества, против выкидывания Пушкиных за борт современности, против лабораторного высиживания выдуманной и немощной псевдо-пролетарской культуры, против фокусничания штукарей «левого фронта».

Воспоминаниями Цеткин и Луначарского Ленин еще раз напоминает, что самая первая и насущная задача — поднятие культурного уровня масс, но что это еще вовсе не дает право художнику смотреть на массы сверху вниз, а, наоборот, заставляет его подойти к массам, у ч и т ь с я у н и х. Не художник, «герой» — «критически мыслящая личность» — дает «без'языкой улице», массе («толпе») язык, учит ее говорить,—как это воображают поэты и критики футуристы, а, наоборот, улица, «толпа» учит говорить художника, поэта.

Принято говорить, что Ленин не делал из своих эстетических симпатий и антипатий руководящих идей. Но его

[1]) От французского слова passé — прошлое. Обозначает приверженность к искусству прошлого.

[2]) Об'единение художников-реалистов конца прошлого века, куда входил Репин.

взгляды и мнения по вопросам искусства выходили далеко за пределы простых «эстетических симпатий и антипатий». И, когда нужно было, он и здесь свою линию проводил твердо и решительно. Т. Луначарский рассказывает о двух случаях такого энергичного вмешательства Владимира Ильича. Первый раз, когда нужно было выпрямить общую идеологическую линию в области искусства и повернуть острие против футуризма (обращение ЦК). Второй раз — выступление против вредных уклонов в работе Пролеткульта. Эти случаи лучше всего показывают, какова была общая линия Ленина в вопросах искусства и что тут дело вовсе не ограничивалось «частными» суб'ективными мнениями и оценками.

„ЛЕФ“ И ЕГО ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОБОСНОВАНИЯ.

О «Лефе» у нас в последнее время пишут довольно много, но почти исключительно о его «практике». Собственно говоря, это вполне понятно, так как теория играет в искусстве лишь подсобную роль. Но все-таки далеко не лишнее остановиться подробнее на вопросе о теоретическом обосновании позиций «левого фронта». И вот почему:

1. «Леф» пользуется значительным влиянием на учащуюся молодежь (рабфаковцы, свердловцы и т. д.), по крайней мере, в Москве.

2. В огромную массу преувеличений, схоластики, софистических сближений и явного идеалистического вздора, составляющих его основной теоретический багаж, вплетено несколько бесспорно правильных положений.

3. И это самое важное: «Леф» стремится теоретически связаться с марксизмом. Он утверждает, что его тезисы естественно вытекают из основных положений диалектического материализма. Следует — и в первую голову — определить законность этих претензий.

1. Основные положения.

Вот как «Леф» ставит и разрешает в одной из своих руководящих статей (Н. Чужак. «Под знаком жизнестроения», — «Леф» № 1) вопрос о сущности искусства:

«Взяв за основу положение, декларированное Марксом еще в 1873 году (т.-е. ровно 50 лет тому назад), а именно, что «диалектика, в своей мистифицированной форме, преображает и просветляет существующее; в рациональной же форме она об'емлет не только положительное понимание существующего, но также и понимание его отрицания, его необходимой гибели, потому что она всякую осуществленную форму созерцает в ее движе-

нии, а стало быть — как нечто преходящее», и, обращаясь с этим методологическим подходом к уяснению строения искусства, — приходилось сделать необходимые логические заключения:

«Во-первых, — что же такое искусство? — и:

«Во-вторых, — какое именно искусство нужно рабочему классу?

«Если в основе всякой, в том числе и художественной деятельности (диалектический материализм) лежит какая-то материальная данность, но данность эта уже есть «нечто преходящее», т.-е. содержащее в себе «не только положительное понимание существующего, но также и понимание его отрицания», то ясно, что не фиксирование отложившегося быта (как это до сих пор еще полагают многие именующие себя марксистами) является задачей искусства, а реализация той воображаемой, но основанной на изучении действительности, антитезы, в выявлении которой заинтересован завтрашний день, — представление каждой синтезированной («осуществленной») формы «в ее движении», т.-е. под знаком нового и нового процесса вечно обновляющейся и развивающейся изнутри материи»).

Обратим, прежде всего, внимание на самый способ рассуждения, на метод доказательства. Чужак хочет определить сущность искусства, руководствуясь марксистским методом. Прекрасно. Но альфа и омега этого метода состоят во внимательном изучении действительности, в том, чтоб не высасывать истин из пальца, не злоупотреблять общими рассуждениями и общими местами, в том, чтобы доказывать каждое слово фактическим и критически-проверенным материалом. Словом, это метод не для схоластических упражнений, а для исследования фактов — научный метод. Как мог и должен был марксист решить вопрос о том, что такое искусство? — Так, как начал его решать Плеханов: обратившись к его истокам, проследив его возникновение, изучив его развитие. Это путь не слов, а исследования действительности, фактов. Возможно, что он слишком длинен, — но другого нет.

Чужак хочет разрешить вопрос о том, что такое искусство при помощи коротенького отрывка из Маркса, трак-

тующего о диалектике. Возможно ли это? — Нет. Единственно, что может дать цитированный отрывок к вопросу об искусстве, это следующее: так как действительность противоречива и текуча, то истинный художник, отражающий эту действительность правдиво, покажет ее диалектическую природу, преходящесть каждой формы, каждого явления, элементы их отрицания и гибели. Так это и бывает на деле; вспомним рыцарство и Шекспира; Мольера и придворную аристократию; Глеба Успенского и русское крестьянство. Но, во-первых, эти слова Маркса докажут тогда совсем не то, что вывел из них Чужак. Во-вторых, они укажут, в лучшем случае, какими свойствами должны, в числе прочих, отличаться образцовые поэтические произведения, а не — что такое искусство.

Но Чужак ухитрился вывести из этих слов отрицание реалистического искусства. Что в основе всякой деятельности, а значит и искусства, лежит некоторая материальная данность и что эта данность содержит в себе элемент собственного отрицания — это, конечно, верно. Но почему из этих посылок должен следовать вывод о том, будто задачей искусства является не «фиксирование» быта, а «реализация воображаемой антитезы» — является совершенной загадкой. Попробуем приложить эти рассуждения Чужака не к искусству, а к науке. Ведь и она есть некоторая деятельность и в ее основе лежит какая-то материальная данность. Возьмем, скажем, историю и политическую экономию. Лежащая в их основе данность подвержена тем же самым законам диалектического развития, — и, значит, мы сможем смело заключить, что задачей истории и политической экономии является не изучение «отложившегося» быта и «отстоявшихся» (или отстаивающихся) отношений и форм производства, а «реализации» некой «воображаемой действительности». Или, иначе говоря, Маркс должен был бы не изучать законы развития капиталистического общества, а написать утопию вроде «Через сто лет» или «Когда спящий проснется».

То противоречие, которое видит Чужак: противоречие между «отложившимся» бытом и диалектическим развитием истории разрешается в искусстве вовсе не так, как он думает. Художнику нет необходимости отречься от изображения окружающей жизни. Он может и в бытовой картине показать диалектику жизни, диалектику истории. Я уже упоминал

о Шекспире, Мольере, Успенском: каждый крупный художник обнаруживает перед нами эту диалектику. Он раскрывает в каждом классе, в каждой общественной формации, в каждом быту элементы их отрицания и гибели и нарождение новой жизни. И если художник этот принадлежит к молодому, поднимающемуся, борющемуся классу, то его произведения — не идеализация вчерашних будней, рабская привязанность к своему домику и уюту, не страх за неприкосновенность своих привычек, туфель и мягкого кресла, но голос этой новой жизни, упоение борьбой и победами, радостное ощущение действительности, полноты и несомненности жизни, радость видеть, слышать, осязать реальный, ощутимый, многокрасочный мир.

И эту-то реальность, конкретную, настоящую, живую, а не «синтезированную», не «сконструированную» — хотят отнять у искусства. «Реализация воображаемой антитезы» Чужака, правда, уплыла в прошлое вместе с 1910 годом. Но вражда к реалистическому искусству осталась. В настойчивом его отрицании — весь смысл цитированного рассуждения Чужака.

На страницах «Лефа» стало уже общим местом утверждение, что натурализм (реализм, бытовизм) является специфически-буржуазной формой искусства и, следовательно, совершенно непригоден для пролетариата. Это считается nec plus ultra (верхом) марксизма, и человек, высказавший такое мнение, чувствует уже себя навсегда неуязвимым по части теории. Что же в нем верного?

Что натуралистическое направление создано буржуазией, это, конечно, факт, не подлежащий никакому сомнению. Что оно характерно для известной ступени ее развития, — тоже факт. Вопрос только в том, какие его свойства делают его характерным, специфичным для буржуазии. Его реализм? — Его «бытовизм»? — «Лефы», не колеблясь, отвечают: именно это. Именно «фиксирование быта».

Свое мнение насчет «фиксирования» быта я уже высказал. Приведу теперь другое мнение, которое, надеюсь, и для Чужака явится достаточно авторитетным [1]).

Я говорю о Плеханове. Мы находим у него чрезвычайно любопытные указания относительно французского натура-

---

[1]) Надежда, оказавшаяся, впрочем, напрасной. См. статью «Плеханов и современная критика».

лизма и тех его черт, которые делали его специфически буржуазным и положили конец его развитию.

«Натурализм... скоро попал, по словам Гюисманса, в «тупой переулок, в туннель с закрытым входом»... Экспериментальный метод был теснейшим образом связан с точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественно-научным и который не понимает, что действия, склонности и привычки мысли общественного человека не могут найти себе достаточное об'яснение в физиологии или патологии, так как обусловливаются общественными отношениями. Оставаясь верными этому методу, художники могли изучать и изображать своих «мастодонтов, крокодилов» [1]), как индивидуумов, а не как членов великого целого» (Плеханов. «Искусство и общественная жизнь»).

Таким образом органическим буржуазным грехом натурализма являлось не то, что он был натурализмом, а то, что он был натурализмом недиалектическим, стоявшим на точке зрения бесплодного и неподвижного естественно-научного материализма. Не то, что он «фиксировал» быт, изображал жизнь, как она есть, а то, что он делал это недостаточно верно. Иначе говоря, в самом «принципе» реалистического искусства нет ничего чуждого или враждебного пролетариату.

Это пункт чрезвычайно важный и его следует особенно подчеркнуть. Сейчас реализм у нас в загоне. Это следует приписать, главным образом, тому обстоятельству, что искусство сегодняшнего дня не имеет еще под собой определенной социальной основы. Социальная основа вчерашнего искусства — буржуазия расшатана, сметена. Пролетариат собственного искусства еще не создал, а служить базой для чуждого ему искусства промежуточных групп — не может. Единственно лишь тонкая прослойка столичной интеллигенции является питательной средой этого искусства, отражающего ее вкусы и стремления, ее просвещенный эстетизм, ее вычурность, ее смутное предчувствие грядущего большого стиля. Но такая слабая опора слишком ненадежна. Наше интеллигентское столичное искусство чувствует, что висит в воздухе и ищет на кого бы опереться. Отсюда его неопре-

---

[1]) Выражение Флобера: «Надо (художнику) обращаться с людьми, как с мастодонтами или крокодилами».

деленность и шатания, амплитуда которых: от рабочего до спекулянта.

Но такое положение продлится недолго, — до тех пор, пока и на культурном фронте пролетариат не станет гегемоном. Реализм всегда связан с расцветом класса. Каждый класс, выдвигающийся на авансцену истории, каждый класс, выполняющий крупную культурную роль, утверждает в искусстве в той или иной форме реализм (вспомним, что и так называемый псевдо-классицизм был, по крайней мере в первую эпоху своего существования, своеобразной формой художественного реализма, в противовес «романтическому» искусству французского возрождения; вспомним, что елизаветинская эпоха выдвинула Шекспира; вспомним английский реализм и французский натурализм XIX века). Только тогда, когда роль класса сыграна, получает в его художественном творчестве преобладание формальный, условный элемент. Известная статья Луначарского об Островском, вызвавшая столько негодования и нападок в «левых» кругах, говорит ни о чем ином, как именно о неизбежности для пролетариата притти в искусстве к реализму. «Назад к Островскому», конечно, не означало — назад к приемам Островского, к ограниченности его кругозора, а назад — от формального, условного искусства — к реалистическому, живому. Т. Луначарский лишь неправильно формулировал свою мысль: реалистическое искусство не позади нас, а впереди.

Пролетариат, класс реалистический по преимуществу, класс неизменно враждебный всякой мистике и метафизике, самой историей определен к созданию настоящего, широкого, диалектического художественного реализма.

Но тут я слышу новые возражения: «художники только известным образом изображали мир, но задача состоит в том, чтоб изменить его» (Филиппов). «Люди, рассматривающие искусство под углом коммунистического монизма, неотвратимо приходят к выводу, что искусство есть количественно-своеобразный, временный, с преобладанием эмоции, метод жизнестроения»; «Искусство есть производство нужных классу и человечеству ценностей (вещей)» (Н. Чужак. — В другом месте у него же—«производство товароценностей»).

Рассмотрим эти формулы поближе. Во-первых, они не доказываются, а декларируются. Почему именно люди, «рас-

сматривающие искусство под углом коммунистического монизма», должны притти к этим выводам? Почему «неотвратимо»? — все покрыто мраком неизвестности. Сивиллы «Лефа» пророчествуют и чревовещают, не утруждая себя аргументацией. Во-вторых, формулы эти противоречивы сами по себе. Основная мысль их: искусство, как делание вещей. От Чужака мы узнаем, что вещи подразумеваются двоякого рода: материальные и модели вещей (идеи). Остановимся пока на материальных. Напомним, что элемент декоративный «Лефом» отрицается. «Полное отсутствие украшательства— необходимое условие целесообразного построения вещи. Не эстетические соображения, а назначение вещи определяет организацию ее цвета и формы» (Брик).

Но если под материальными вещами подразумевать действительно материальные вещи и не относиться к этим словам, как к простой метафоре, если далее считать, что при производстве вещей должно руководствоваться исключительно соображениями целесообразности, данными науки и техники, отбрасывая «украшательство», то становится в высшей степени проблематичной необходимостью участия художника в делании вещей.

В самом деле, с чем приходится иметь дело при производстве всякой вещи, если откинуть декоративный момент? — С ее назначением. С высотой и особенностями техники в данном производстве. Со свойствами материала.

Может ли во всех этих случаях художник дать что-нибудь такое, чего не мог бы дать ученый или техник? — Нет. Потому что эти вопросы решаются наукой, техникой, практическими потребностями. Для применения специфических методов искусства не остается места. Художник оказывается лишним.

Тут нам указывают на проект книжного киоска Лавинского. Вот, мол, что может дать художник в производстве. Но что доказывает этот проект? — Только то, что Лавинский недурной изобретатель-техник. Ничто не дает нам оснований предполагать, что такой же или аналогичный проект не мог бы предложить обыкновенный техник, незнакомый с конструктивизмом.

Все разговоры о том, что «только производственно-конструктивный подход к вещи дает высшую квалификацию производству» — бездоказательные фразы. Художник может, разумеется, стать техником, как и всякий другой человек.

Ни в какой иной форме участие его в производстве не мыслимо, — пока отрицается декоративный элемент.

Нужен или не нужен этот декоративный элемент — вопрос другой, но пока отметим, что единственным выводом из тезисов «производственного искусства» может быть уничтожение (теперь же) искусства, поглощение его техникой. Художественные мастерские должны быть брошены для просто мастерских. Часть молодежи, наиболее искренняя и последовательная, сделала уже этот вывод. «Лефам» остается последовать за ней.

Мы уже видели, что в тезисах «Лефа» говорится о производстве не только материальных, но и идейных ценностей. Как же обстоит дело с идейными ценностями? — Вот тут-то и больше всего неясности. Искусство есть «производство идейных ценностей». Прекрасно. Марксисты всегда считали искусство одним из видов идеологии и с вышеприведенным определением, несмотря на его нарочито «производственную» формулировку, не вносящую, по существу, никаких новых понятий, а только новые слова, согласиться можно. Но какие идейные ценности имеются в виду? — Вот, например, «Евгений Онегин» был для своего времени большой идейной ценностью. О такой идейной ценности говорит, что ли, тов. Чужак? — Как будто нет. Идейные ценности (они же «вещи») определяются дальше, как «идеи вещей» и даже «модели вещей». Что же это значит? Как надо понимать «модели вещей»? Если понять это в таком смысле, в каком говорят, например, модель аэроплана (тоже ведь вещь), то ясно, что ни о какой идейной ценности здесь речи быть не может. Модель вещи — это та же вещь, не получившая еще окончательного осуществления, и противопоставлять их друг другу нелепо. Та же неясность в отношении «идеи вещей».

Но, может быть, модель — не модель? Идея — не идея? — Боюсь, что так. Тэйлоризированному «Лефу», как правильно указал тов. Луначарский, при всем его американизме нехватает отчетливости мысли. Научные термины становятся у него метафорами, украшениями речи, стилистической декорацией и, в конце концов, теряется всякое представление о том, что, в сущности, люди доказывают. На глазах у публики торжественно уничтожаются все формы прежнего искусства: картины, симфонии, поэмы. Потом, незаметно

через другую дверь подается тот же самый товар (картины, поэмы и проч.) только с новой маркой: вещь. Можно, конечно, называть вещью все, что угодно: и картины, и театральные постановки, и трагедии, и «заумные» стихи, и повести об обольстительных буржуйках, но тогда надо предварительно условиться, что такое вещь. Мы поверили, мы ждем, что нам эту вещь покажут. Тогда старые жонглеры искусства вынимают из магического кармана ту же оплеванную выдумку, и, приятно улыбаясь, произносят: Неугодно? Вот вещь.

Итак, тов. Чужаку, — изобретшему мало понятную категорию: модели вещей, они же идейные ценности,— удалось одним росчерком пера уничтожить основы прежней — не только буржуазной, но и марксистской эстетики. В самом деле, буржуазная эстетика «не шла дальше определения искусства, как одной из форм жизнепознания». Плеханов тоже считал искусство только одним из видов идеологии. Чужак же приобщил искусство, — за что ему вечная благодарность, — к непосредственному «жизнестроению», т.-е. производству (плюс знаменитые модели и т. д.). Это замечательное открытие заслуживает тем большего внимания, что произведено оно с поистине гениальной простотой. Как? Декларировано — и все. Никакой аргументации, никаких доводов. А кто не согласен, — мещанин, заражен буржуазными предрассудками и проч., и проч.

Перед такой категоричностью логика почтительно складывает оружие. Об'яснение приходится искать на другом пути. К счастью, найти его не трудно.

И Чужак, и прочие «лефы» проникнуты взглядом на искусство (прошлого), как на нечто праздное, бесцельное, пассивное, расслабляющее. «Принцип о б е з в о л е н и я лежит в самой природе старого искусства», пишет Чужак. Они говорят об «эстетическом перерыве», т.-е. рассматривают эстетический момент, как момент, отвлекающий от реальной жизни и ее потребностей и уводящий зрителя, читателя, слушателя в обманчивый, призрачный мир выдумки. Не следует думать, что под словами «старое искусство» они представляют себе только искусство буржуазное. Нет, они подразумевают весь огромный наличный материал искусства прошлого. Откуда же взялось такое представление об искусстве? — Нетрудно видеть откуда: его породило упадочное искусство

последних лет перед революцией, искусство разлагающейся буржуазии. Но можно ли это утверждать относительно всякого искусства? — Конечно, нет. Искусство вовсе не обязательно уводило в сторону от жизни. Мы знаем эпохи, когда оно было активным. Симфонии Бетховена исполнены пафоса борьбы. Картина Давида и театр французской революции подымали готовность революционеров к борьбе и усиливали их энтузиазм. Пора неумную мысль об «эстетическом перерыве» сдать в архив. Искусство никогда не бывает бесцельным. Даже там, где оно как-будто совсем отрешено от жизни, оно выполняет огромную социальную роль: сплачивания класса, организации его сознания. Французская трагедия XVII века помогла аристократии осознать себя, как высший культурный класс, противопоставить себя другим классам, усилила его влияние, а значит и социальную позицию. Буржуазное искусство, возникшее в XVIII столетии, стало сильным орудием в руках третьего сословия, в его борьбе с аристократией, и т. д., и т. д. Даже вырождающееся искусство буржуазии конца XIX века, декадентство и символизм, — разве они не возникли именно, как потребность буржуазии в новой идеологии, которая бы ей помогла в борьбе против поднимающегося пролетариата? Разве она, на-ряду с мистицизмом, не принесла с собой идеологию силы, насилия, идею сверхчеловека, презрение к «стаду», к «толпе»?

Нет, искусство никогда не было бесцельным и далеко не всегда обезволивающим!

Обе формулы, о которых говорит т. Чужак («жизнепознание, «жизнестроение»), непригодны, или — правильнее — обе верны, но только не в том смысле, какой им придает т. Чужак. Искусство безусловно нельзя свести к производству вещей. Его роль — организация сознания класса, его сплочение, усиление его мощи и влияния. В этом смысле оно, конечно, является одной из форм жизнестроения. Но в то же время искусство является отражением жизни во всей ее полноте («Задача искусства заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека» — Плеханов) — и с этой стороны представляет одну из форм жизнепознания.

Высказанный мной взгляд на искусство далеко не нов. Это одно из основных положений эстетики, выставленных марксистской школой. Я бы не стал напоминать его вновь, еслиб он не был так основательно забыт «марксистами» из «Лефа».

II. Основная непоследовательность.

Мы уже видели, что последовательное развитие принципов, выставленных «Лефом», должно привести к уничтожению искусства и замене его техникой. На деле этого, конечно, не случилось. Конструктивизм начал теоретически, как новая эра в искусстве, а кончил — практически — всего на всего, как новый декоративный стиль. «Лефы» обвиняют во всем, разумеется, нэпмана. Это он воспользовался их открытиями, изгадил их и приспособил к своему вкусу. Нэпман — нэпманом, но все-таки имелось, очевидно, что-то такое в самом конструктивизме, что могло прийтись нэпману по душе. И дальше: не являлся ли фактически с самого начала конструктивизм декоративным стилем?

Не забудем о связи «Лефа» с предреволюционным эстетством (хотя бы в лице Мейерхольда). Это совсем не случайное явление. Старая закваска остается. Из динамо-машины можно сделать эстетический фетиш почти так же легко, как и из традиционных розы и соловья. И когда нас заставляют целое действие любоваться старым автомобилем, мы не можем не сказать: товарищи, вы неисправимые эстеты, и доктор Даппертуто сидит в вас так же крепко, как и 10 лет назад. Автомобили — превосходная вещь, но они сделаны для того, чтобы на них ездить, а не для того, чтобы ими любоваться.

Вряд ли можно своеобразное эстетство, лежащее в основе конструктивизма, продемонстрировать нагляднее и ярче, чем это сделано «Лефом» в статье, посвященной работам Лавинского («Овеществленная Утопия»). Здесь все замечательно: и «работы» Лавинского, и то, что о них пишет Б. Арватов.

«Работы Лавинского представляют собой план воображаемого города, в воздухе и на рессорах, да еще фантастические проекты антенн. Все это — без вычислений, без каких-либо обоснований. Трудно как-будто защитить такую бесцельную эстетическую игрушку. Но Арватов не из робких:

«В воздухе — чтоб освободить землю. На рессорах — для равновесия» — бойко докладывает он, хотя и не совсем понятно, почему землю понадобилось освобождать от городов.

Работа Лавинского, конечно, утопия, но... «Фурье тоже был утопистом, его утопия революционная. Коренясь в недрах исторического процесса, такая утопия становится материальной силой, организующей человечество. И мы тогда говорим с большой буквы: Утопия. Ибо кому же не известно, что без Фурье и прочих не было бы Маркса. К разряду именно таких утопий принадлежит проект Лавинского». И дальше: «Возможны ли технически такие системы? Как отнесется к ним теоретическая механика? — Не знаю. Готов предположить худшее — буквальная реализация плана во всех его деталях не мыслима ни при нынешнем, ни при каком угодно состоянии техники». «Мое дело предложить»... так заявил ангелам Маяковский. То же самое заявляет инженерам Лавинский. Эти рассуждения замечательны.

1. Фурье был утопист. Верно. Но он им является лишь в наших глазах. Сам же он считал свои проекты легко осуществимыми. Он не предлагал заведомо для себя неосуществимых затей.

2. Утопичность Фурье его слабая, а не сильная сторона. Предтечей Маркса сделала его не она, а острота его анализа буржуазного общества.

3. Общественные науки и теперь, а тем более во времена Фурье, отличаются гораздо меньшей точностью, чем науки математические, механика и проч. Поэтому в них (в первых) утопия могла играть роль гораздо более допустимую и существенную. В точных науках она бессмыслена.

4. «Мое дело предложить»... Ангелам, может быть, так можно заявлять, но инженеры слушать не станут. Им нужен план, основанный на вычислениях и солидных данных. И они правы. Наука и техника — не эстетические игрушки.

Но «работы» Лавинского и рассуждения Арватова—именно такие игрушки.

III. Формальный метод. Заумь.

Я хочу здесь вкратце рассмотреть два самых, так сказать, злободневных вопроса футуристической теории и практики.

Первый вопрос связан с общим формальным характером футуристической поэзии. Но так как «практики» Лефа я не касаюсь, то и здесь перейду прямо к теоретической стороне.

Предварительное замечание. Я не собираюсь отрицать законности или нужности формального метода при изучении искусства. Как морфологическая наука, он имеет все права на существование.

Но его переоценивают. Утверждают, что формальный метод не только позволяет изучить и описать приемы поэтического творчества, но что он «поможет товарищам пролетпоэтам преодолеть традиции буржуазной литературы, научно доказав их мертвенность и контр-революционность», что он «могильщик поэтической идеалистики», что он «лучший воспитатель пролетарской молодежи», что он дает «научную систему вместо хаотического накопления фактов и личных мнений», «социальную расценку творческих личностей», познание законов производства» и проч. Все эти претензии совершенно неосновательны.

Доказать мертвенность и контр-революционность традиций буржуазной литературы формальный метод не сможет. Что значит доказать мертвенность определенных традиций или приемов?—Это значит показать, что исчезли те общественные, исторические причины, которые обусловили эти традиции или приемы и возникли новые общественные отношения, а с ними иные запросы, требования, вкусы, ставшие с этими старыми приемами и традициями в противоречие. Но это можно выявить, лишь покинув метод формальный и вступив на путь социологического метода. Формальный метод лишь дает материал для социологического метода.

По той же причине бессмысленно говорить о формальном методе, как о лучшем воспитателе пролетарской молодежи и проч. Это все равно, что сказать, что лучшим воспитателем молодежи является русская грамматика или систематика растений. Чисто-описательные науки не могут иметь никакого воспитательного значения.

Если бы сторонники формального метода ограничивались только преувеличенными похвалами по его адресу — большой беды бы не было. Но дело в том, что эти преувеличения не случайны. Они тесно связаны с пониманием футуристами роли и задач поэзии и с общим формальным направлением их работ.

«История поэзии — история развития приемов словесного оформления», пишет Брик («Так называемый формальный метод»). «Поэт — мастер слова, речетворец... о чем писать, подсказывает ему потребитель. Поэты не выдумывают тем, они их берут из окружающей среды». «Почему брали поэты именно эти, а не другие темы, об'ясняется их принадлежностью к той или иной социальной группе и никакого отношения к их поэтической работе не имеет».

Здесь ряд грубейших ошибок:

«Поэты не выдумывают тем, а берут их из окружающей среды». Хорошо. А «приемы словесного оформления» они не берут из окружающей среды? Как и тема, «словесное оформление» отнюдь не является целиком изобретением поэта. Оно подсказывается разговорным и книжным языком эпохи, господствующими вкусами, литературными традициями, готовыми формулами прошлого и т. д. С другой стороны, окружающая среда дает поэту не тему, а лишь сырой материал для темы. Точно так же они не дают ему в готовом виде типов. Для создания каждого литературного типа требуется огромная и очень сложная комбинаторная работа, которая отнюдь не сводится к одному «словесному оформлению». Наконец, не надо забывать о той сумме мыслей и настроений, которыми неизбежно переполнено каждое литературное произведение, которые меняются с каждой эпохой, каждой школой, и, наконец, с каждым автором и характерны для них не меньше, чем приемы «словесного оформления». Но все это: тема, типы, мысли и настроения и составляют в сумме то, что называют содержанием поэзии, и мы видим таким образом, что история поэзии должна в такой же степени рассматривать смену и развитие «содержания», как смену «внешних приемов».

Опасность увлечения формальным методом заключается прежде всего в том, что оно грозит свести литературу (в частности, молодую пролетарскую поэзию) на путь чисто-формальных достижений. Далее, культивирование формального метода приводит к привычке выводить развитие литературных форм из них самих, т.-е. другими словами открывает дверь тому самому идеализму, который формальным методом будто бы изгоняется. Всякую теорию надо судить не только по ее словам, но и по результатам. «Опояз», насадитель формального метода, породил пока что всего на всего «Серапионовых братьев» с их совершенным политическим индиферентизмом. С нашей точки зрения формальный метод ни к чему иному и привести не мог. Но как это об'ясняет Брик?

От формального метода к «зауми» — один шаг. Меня, по правде сказать, несколько удивила та смелость, которую проявил «Леф», защищая заведомо-безнадежное дело и при том такое, которое навлекло на него больше всего нареканий.

Защита «зауми» будет «Лефу» стоить — и уже, думается, стоит — не одного потерянного сторонника, особенно из пролетарской среды.

«Заумь», изобретение слов, лишенных определенного смысла («дыр бул щыл», «згара-амба», «моревун-морегамбра» и т. п.), было первое, с чем выступил футуризм и что привлекло к нему общее внимание. Основной упрек, который — вполне заслуженно — «зауми» бросают — это антиобщественный ее характер. «Заумь» — крайняя степень упадочного эстетизма. Это сознают и сами «лефы». Так, по мнению Винокура («Футуристы-строители языка», — «Леф» № 1), «заумное стихотворение, как таковое — асоциально, ибо непонятно, бессмысленно». «Стихи Крученых, взятые сами по себе, — это чистая психология, обнаженная индивидуализация, ничего общего с системой языка, как социальным фактом — не имеющая».

Но Винокур все же старается доказать законность «зауми», найти ей оправдание. Он утверждает, что «заумь» теряет свой асоциальный характер, если ее приложить к быту, приспособить к роли «чисто номинативной». Так, например, слово «еуы» — само по себе бессмысленно, но ничто не мешает нам назвать так какой-нибудь сорт папирос. Папиросы «Еуы» нисколько не хуже, а может быть и лучше (как название) папирос «Капэ».

Эти рассуждения Винокура очень убедительно опровергаются в «Лефе» же Б. Арватовым («Речетворчество»,—«Леф» № 2): «Использование в быту экспериментальных достижений,—пишет Арватов,—предполагает наличие твердого критерия, целевой установки, а такой установки у «зауми» нет и притянуть ее неоткуда... Всякая номинация возникает не случайно, не произвольно, не по индивидуальному желанию или коллективному договору; номинация закрепляется в порядке социальной традиции... Никакое непосредственное применение готовых продуктов индивидуалистического «заумного» творчества в быту невозможно».

В этом вопросе есть и другая сторона: предположим, что действительно, некоторые «заумные» слова могли бы быть использованы в быту. Оправдало бы ли это появление стихов Крученых? — Нисколько, — потому что у стихов совершенно другая, «целевая установка», выражаясь терминами Арватова. Поясню примером: предположим, что какая-нибудь суконная фабрика приготовляет такое скверное сукно, что на него

не находится покупателей. Но вот оказывается, что сукно это, хотя и не годится, как сукно, может с успехом заменить рогожу. Скажете ли вы, что суконная фабрика отвечает своему назначению, оправдывает затраченные на нее средства, приносит ожидаемую прибыль?—Конечно, нет. Рогожу вы купите и лучше и дешевле там, где ее обычно производят, а суконную фабрику придется закрыть. Рогожа — вещь полезная, и никто не мешает изобретать новые названия для папирос, для кино и ресторанных блюд. Но зачем для этого писать стихи? Что бы вы сказали об изобретателе, который представил бы технический проект в стихах?

Но Арватов, взамен гнилой подпорки Винокура, хочет подставить под шатающееся здание «зауми» другую, свою. По его словам, «заумь» — факт большой социальной важности, так как, благодаря «заумникам», «речетворчество перешло из стадии стихийной в стадию сознательную». «Заумники впервые открыли дорогу к «лингво-технике», а другого доказательства их прогрессивности едва ли стоит искать».

Итак, значение «зауми» в том, что она — первый этап к сознательному воздействию на язык. Но, не касаясь уже того, насколько эта идея рациональна и действительно вызывется необходимостью, отметим, что, по словам самих же ее сторонников, «вопрос о возможности сознательного воздействия на язык со стороны говорящего коллектива наукой в очередь не поставлен» (Винокур). Если, таким образом, проблематична сама возможность «социального воздействия на язык» (Винокур договаривается даже до «языковой политики», не отдает ли это анекдотическими приказами Эренбурговского Хулио Хуренито?), то говорить о великом значении «зауми», во всяком случае, преждевременно. Но пусть эта возможность вне сомнения. Говорит ли это в пользу литературной стихотворной «зауми»? Нет. Сознательное воздействие на язык, языковая политика возможны только тогда, если словотворчество будет поставлено на научную основу. Но это требует не поэта, а ученого, не стихов, а обоснованной и доказательной научной работы. Нелепо начинать обновление языка целого большого народа с бессмысленных стишков, которые прочитываются в лучшем случае какими-нибудь тремя десятками читателей.

Эстетический, бесцельный характер «зауми» явственно обнаружится, если мы рассмотрим, с какими настроениями и идеями она связана у ее изобретателей, если мы обратимся

к ее суб'ективной стороне. Мы имеем тут, во-первых, «заумь», как план мистического вселенского языка (Хлебников, Крученых). Во-вторых, любование словом, отрешенным от смысла, сопровождается соответствующей эстетической теорией бесцельного искусства. Так в ставшем, благодаря т. Сосновскому, знаменитом «Жонглере» В. Каменского («Згара-амба») мы находим следующие строки:

Наденет тонкое трико
Поэт (уста — свирели)
И станет в ритме над рекой
Бросать золотострели.

Пой песню, смейся и сияй
Бессмысленным глиором.
Поэтом будь — зайли — заяй,
Будь истинным жонглером.

Искусство мира — карусель —
Блийстайность над глиором —
И слово званная бесцель.
И надо быть жонглером.

Что это, как не самый заправский эстетизм? — Начиная с приторной звуковой инструментовки и манерного образа поэта в трико, бросающего над рекой золотострели (Бальмонт плюс Игорь Северянин) и до определения искусства, как словозванной бесцели»? И с такими стихами идут к пролетариату! Чужак утверждает даже, что пролетариат выслушивает эти стихи с большим терпением. Пусть так. Но ведь в конце концов всякому терпению есть предел. Это, во-первых. А во-вторых, не надо забывать, что с этими стихами футуристы идут не к взрослому рабочему, а, главным образом, к молодежи и что молодежь, при всех своих превосходных качествах, все же легче поддается разным сомнительным идеологическим влияниям. Примером может служить хотя бы увлечение писаниями Енчмена. Нет, уже лучше Каменским оставить пролетариат своим вниманием и ограничиться «массовым ахопроизводством у совбарышень» и в их симпатичном кругу обсуждать разные академические вопросы, вроде провозглашения себя гением и постановки себе памятника при жизни.

IV. Выводы.

Итак, «производственное искусство» есть contradictio in adjecto, внутренне-противоречивое понятие. Неправильно не только разрешение вопроса, но и самая его постановка. В самом деле, как рассуждают «лефы»? — Искусство до сих пор было не настоящим, ложным; оно отражало жизнь. Между тем его задача состоит в делании жизни, в непосредственном участии в производстве. Но между искусством, как идеологией, и искусством, как фактором производства, — целая пропасть, и мы тут имеем, таким образом, теоретическую попытку изменить самое существо искусства. Но изменить сущность искусства, его, так сказать, организм, так же невозможно, как произвольно изменить тип организации животного или законы физики. Научная эстетика вообще не может приказывать искусству быть таким-то или таким-то. Еще Белинский писал: «Задача истинной эстетики состоит не в том, чтобы решать, чем должно быть искусство, а в том, что такое искусство... Она должна рассматривать искусство, как предмет, который существовал давно прежде ее и существованию которого она сама обязана своим существованием». Плеханов выразил это еще определеннее: «Научная эстетика не дает искусству никаких предписаний. Она не говорит ему: ты должен придерживаться таких-то приемов... Она не провозглашает вечных законов искусства, она старается изучить те вечные законы, которыми обусловливается ее историческое развитие».

Что касается «практики» «производственников», то она стоит перед дилеммой: либо, признав свою ненужность, раствориться в технике, бросить мастерские художественные для просто мастерских, — либо создать новый декоративный стиль. Фактически наметились уже оба решения. Причем несомненно, что большая часть «лефов» вступила на второй путь, хотя в теории и отрицает его.

Надо помнить, что «производственничество», конструктивизм — это лишь новый этап на пути «левого фронта», новая форма, которую он принял в ходе своего развития. Ничто не дает нам права думать, что это есть форма последняя и окончательная. Далее, — если сейчас у «лефов» теория предшествует практике, то ведь, с другой стороны, им приходится эту теорию распространять и на те фазы, которые ими уже пройдены, подводить теоретический фун-

дамент задним числом под практику вчерашнего дня. Они и не могут иначе делать. Со вчерашним своим днем они связаны органически. А вчерашний их день, во всяком случае, не более, как новый — в свое время — декоративный стиль. В сущности, нельзя говорить, что «Леф» становится новым декоративным стилем. Он им был всегда, еще тогда, когда назывался футуризмом. В этих словах не заключается никакого порицания. В сущности, ничего большего, как новый стиль, обозначающий не только перемену внешних приемов, но и тесно с нею связанную смену общественных вкусов, симпатий, оценок, настроений, чувств, и, наконец, всего миросозерцания, — искусство дать не может, как и самая красивая девушка не в состоянии дать больше того, что имеет. Требовать от искусства того, что составляет задачу науки или техники — значит обращаться не по адресу.

Вопрос только в том, каков этот новый стиль с точки зрения нового гегемона — класса? Какова его ценность для пролетариата?

Футуризм — своеобразная реакция против символизма. Правда. Но футуризм явился не только реакцией против символизма, не только его преодолением, но и его продолжением. В чудовищной гипертрофии формы, в «заумном» эстетстве продолжалось разложение старого искусства буржуазии. Такое явление — одновременного антагонизма и преемственности — мы встречаем в истории литературных школ довольно часто (напр., натурализм и символизм).

Эта гнилая буржуазная наследственность сказывается и сейчас в левом искусстве достаточно явственно. Возьмем, например, «практику» «Лефа» в его двух вышедших номерах. Что мы там имеем: 1. Заумные стихи Каменского и упражнения Крученых. 2. Любовную поэму Маяковского, написанную так, что редкий читатель уловит связь между отдельными ее эпизодами: типичный образец неврастенического, горячечного творчества. 3. Воспоминания Петровского о Хлебникове, где с самым серьезным видом сообщаются сведения об интернациональном союзе Председателей Земного Шара (ценнейший материал для любого руководства по психиатрии), о необыкновенной теории чисел Хлебникова, позволившей ему предугадать события, вроде смерти Китченера, и тому подобный иррациональный мистический вздор. 4. Повесть Брика «Непопутчица». Сюжет — обольстительная буржуйка и слабый по женской части коммунист. Против этой повести счел нужным выступить член редакции «Лефа» Чужак. Выступление, кстати сказать, довольно лицемерное: чем «Непопутчица» хуже «Воспоминаний о Хлебникове» или стишков Каменского? А ведь против последних Чужак и не думал протестовать. 5. Стихи Терентьева: «Дай руб на май», «жмай» и проч. 6. Две повести Асеева в бредово-фантастически-утопическом роде, которые от Уэллсовских отличаются, главным образом, своей скукой. 7. «Ладомир» Хлебникова; я предложил бы конкурс на смельчака, который решился бы прочитать эту повесть с начала до конца, понять, о чем там говорится и доказать, что это не просто набор слов, метафор, рифм, а вещь, отдельные части которой связаны друг с другом. И так далее. Единственно, что можно прочесть, понять, оценить — это «Беглец» Витфогеля, рассказ Каулей и отрывок из романа Льюиса. Но все эти авторы — иностранцы и никакого отношения к «Лефу» не имеют.

Спрашивается, что во всем этом может быть интересно или нужно пролетариату? Я знаю, что все это только опыты. Но, ведь, и опыты показывают, в каком направлении идут искания, ведь, и они характерны для устремлений мысли и творчества школы. На поставленный вопрос практика «Лефа» дает очень неутешительный ответ. Старые «мастера» зауми заумствуют и сейчас, как 10 — 12 лет назад, как будто ничего за это время не случилось; им какую хочешь тему подай: хоть Рур, хоть противопоповскую агитацию — они из всего сделают — «дыр бул щыл». О, это надоевшее «розовое трико ниам»! Когда оно, наконец, исчезнет из нашего обихода! Старые мастера, без кавычек, повторяют себя и безнадежно топчутся на одном месте. Лавинский овеществляет утопии в воздухе и на рессорах. Арватовы и Брики весело посвистывают, а равви-Чужак склоняет свою многодумную голову над очередным комментарием. И при виде всего этого великолепия и под влиянием ясной весенней погоды Мих. Левидов начинает опрощение культуры с писания литературных рецензий в 300 строк.

Тут могут спросить: какие же выводы из всего этого? Если вы отрицаете «левый фронт», единственно живое, что имеется в искусстве сегодняшнего дня, то что же остается? Гниль и мертвечина.

Отвечаю: я вовсе не собираюсь отрицать «левый фронт». Отрицают факты вообще только теоретики из «Лефа».

Я просто стараюсь выяснить ценность этого «левого фронта» для пролетариата. Если взять нынешний момент кризиса «Лефа» (не знаю, временного или посерьезнее), то ценность его — за исключением театра — не велика. И это нам доказывает журнал «Леф». Но если взять все «левое искусство» последних 6 лет, то можно сделать иные выводы.

«Левый фронт» не есть нечто единое. В нем существует ядро суб'ективно-революционное, связавшее себя бесповоротно с революцией, служащее пролетариату по мере сил и разумения и приблизившееся к нему настолько, насколько это возможно для интеллигентов, обремененных грузом всяческих «измов» времен реакции: эстетизмом, индивидуализмом и проч. Это группа: Мейерхольд, Маяковский, Асеев, Третьяков. Но она роковым образом связана с «заумниками», с той гнилой частью футуризма, от которой нечего ждать. Если левые футуристы хотят сохраниться, как революционная группа, они должны порвать со своими бесславными товарищами от «зауми».

Теперь два слова по поводу отношения «лефов» к критике. Они необыкновенно чувствительны к ее формам, и известная статья Сосновского обидела их не на шутку: несерьезное отношение к искусству, приемы трактования вопроса о племенных коровах и т. д. Откуда эта необыкновенная чувствительность и имеют ли «лефы» право требовать иной формы критики? Когда Маяковский обзывает Анну Ахматову — Ахматкиной, когда Левидов пишет о пролетпоэтах, что они ведут свое происхождение от Вербицкой и размножаются почкованием, когда считается возможным с целым большим периодом русской литературы разделаться несколько хлесткими фразами, вроде: «Проза — имела особо ходульных героев (он плюс она, плюс любовник — новелисты; интеллигент плюс девушка, плюс городовой — бытовики; некто в сером плюс незнакомка, плюс Христос — символисты) и в свой литературно-художественный стиль (1. «Солнце садилось за холмом» плюс полюбили или убили — «за окном шелестят тополя». 2. «Скажу это я тебе, Ванятка», плюс «председатель земского суда пил горькую»,— мы еще увидим небо в алмазах)» и т. д. — это что же, серьезное отношение к вопросам искусства? Сосновский только следовал тому правилу серьезного отношения к смешному, которое установил еще Гегель и которое заключается в том, чтоб смешное осмеять. Так же поступают

и футуристы по отношению к тому, что кажется им смешным. Зачем же эти лицемерные жалобы? А когда аргументов нехватает и становится слишком ясно, что РСФСР не «згара-амба» (почитал бы Чужак хотя бы своего единомышленника Арватова, тот бы ему доказал, что слова вроде Ч. К. не заумны, так как имеют определенный смысл), то Чужак начинает жаловаться: мы, де, маленькие, мы еще не выросли, это только опыты, проба сил. Если только опыты, не выносите их на улицу, а если вынесли — не будьте в претензии, что критикуют. В «Лефе» был привлекателен его задор, дерзость, а плач на реках вавилонских—не к лицу ему.

Июнь 1923 г.

ПРОЛЕТКУЛЬТ И ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО.

1. «Горн» и «Леф».

Первый — официальный орган Пролеткульта. Второй — журнал той группы поэтов, критиков, художников, теоретиков искусства, которая и сейчас сохранила кличку и традиции футуристов. Казалось бы, какая может быть между ними связь? Но стоит только раскрыть последние книги «Горна», чтобы почувствовать всю праздность этого вопроса. Отношение между «Лефом» и «Горном» такое же, как между большой ежедневной газетой и ее вечерним изданием. С одной только разницей: обычно вечернее издание легкомысленнее, веселее и бойче утреннего. Тут же — наоборот. То, что в «Лефе» излагается громогласно, безапелляционно, с гиканьем и свистом, — повторяется потом «Горном» в длинном ряде серых, резонерских, томительных страниц. В этом отношении поспорить с «Горном» могут разве только ведомственные отчеты. Для того, чтобы показать, что тесная идеологическая связь между «Лефом» и «Горном», доходящая до полного совпадения взглядов по основным вопросам, — не выдумка и что в моих словах нет никакого преувеличения, я позволю себе привести следующую длинную цитату:

«1. В условиях классового общества искусство является одним из мощных орудий классового господства буржуазии. Для пролетариата оно является орудием его классовой борьбы и подчиняется по своим задачам и методам общей системе строительства пролетарской культуры.

2. Искусство буржуазно-капиталистического общества характеризуется следующими признаками:

а. Художественное творчество в своей общей тенденции фетишизируется, как

«свободное вдохновение», бесконтрольное и ненаучное (интуиция)[1]) и считается самодовлеющим (искусство для искусства), являясь на-ряду с этим узко-кастовой монополией.

б. Вместе с тем художественное творчество в буржуазном обществе является украшающим, добавочным, в противоположность созидающему материальные ценности производительному труду. Оно пассивно изображает природу, застывшие или упадочные социальные формы без творческого устремления к строительству новых форм социальной жизни.

в. Техника искусства, как техника индивидуалистического мастерства (кустарничество, ремесленничество), всегда не только отставала, но и противопоставлялась машинной технике общественного производства.

г. Продукты искусства или существуют вне быта, или уводят из быта в иллюзорное созерцание (стилизация, камерное и станковое искусства) или внешне прибавляются к быту (прикладничество, украшательство).

д. Искусство в целом является производством на рынок, товарным производством художественных ценностей.

3. Буржуазное искусство в указанных выше формах действует на психику расслабляюще, приучает к созерцательной пассивности, прививает массам навыки, привычки, вкусы, идеологию, — выгодные господствующим классам.

4. Задача пролетариата в области искусства заключается в том, чтобы сознательно сделать его непосредственно и активно действенным орудием социалистического строительства.

Для этого необходимо:

а. Подчинить художественное творчество научно-осознанным приемам и методам. Заменить фетишизированный принцип «ис-

[1]) Курсив в этом отрывке всюду мой. *А. Л.*

кусство для искусства» принципом социально-технической целесообразности, используя все приемы и методы художественного творчества в меру их социальной значимости. Итти по линии достижения максимально пролетарского классового воздействия, одновременно отвергая буржуазно-фетишистическое деление искусств на «высокие» и «низкие».

б. Поднять художественную технику от ремесленничества, кустарничества до высших форм техники.

в. Искусство должно являться неот'емлемой частью быта как в активно-изобразительных формах (плакат, реклама, агит и проп, театр, кино), так и в формах материально-организующих (психофизическая культура, организация массового действия, праздники, шествия в демонстрации, материальная обстановка быта, строительство вещей).

г. Художественное производство в конечном итоге в социалистическом обществе должно стать производством ценностей для сознательно регулируемого удовлетворения общественных потребностей, натуральным художественным производством».

Длиннейшая эта цитата взята из тезисов, принятых на заседании ЦК Всероссийского Пролеткульта 25 мая 1923 года [1]), т.-е. представляет собой официальное изложение принципов программы Пролеткульта по вопросам искусства. Всякий, кто хоть немного знаком с «Лефом», увидит в этих тезисах довольно полную формулировку основных положений так называемого «производственного искусства», т.-е. как раз того направления, глашатаем которого и является «Леф». «Производственное» же искусство есть не что иное, как прямой результат, следующая ступень развития футуризма. Можно, конечно, многое сказать по поводу того удивительного обстоятельства, что основателем пролетарского искусства оказывается таким образом фашист Маринетти и мистик Хлебников [2]). Но об этом после. А пока перейдем к анализу тезисов Пролеткульта.

---

[1]) «Горн» № 8, стр. 3—4.

[2]) Что Хлебников был мистиком и к тому же вряд ли психически вполне здоровым, доказывают воспоминания его друга Петровского («Леф» № 1).

первый.

2. Пролеткультовские верблюды. Караван

«Леф» может себе позволить роскошь парадоксов. Он — пока еще — не официальный орган и особой ответственности не несет. Но и он все-таки старается протащить самые неудобные свои принципы контрабандой, под грудой общих положений и покровом «марксистских» фраз. Для «Горна» такие маневры становятся необходимостью: ведь чистота идеологии — его, можно сказать, специальность. И вот мы видим, как он то-и-дело оцеживает комара малейшей ереси (часто только кажущейся), но — увы! — лишь для того, чтобы проглотить верблюда. А затем каждый такой прием запивается сладким сиропом общих мест. Общие места не выдадут!

Это чередование идеологических «верблюдов» с общими местами мы видим и в тезисах ЦК Пролеткульта. Начнем с 1 пункта: «в условиях классового общества искусство является одним из мощных орудий классового господства буржуазии». В такой общей форме это верно, хотя и недостаточно: мы не узнаем главного, каким образом буржуазия делает искусство орудием своего господства. За этим общим местом следует, как и полагается, «верблюд» — и даже не один, а сразу несколько (впрочем, не из самых крупных):

«Искусство буржуазно-капиталистического общества характеризуется следующими признаками: а) художественное творчество... фетишизируется, как «свободное вдохновение», бесконтрольное и ненаучное (интуиция) и считается самодовлеющим (искусство для искусства)»...

1. «Свободное вдохновение». Оно не может быть характерным для буржуазно-капиталистического общества уже потому, что взгляд на художественное творчество, как на продукт свободного вдохновения, заимствован этим обществом от античного мира; характерными же признаками какого-нибудь общества мы называем те, которые отличают его от других обществ, а не те, которые общи у него с другими. Далее, в какой степени и почему взгляд на художественное творчество, как на продукт свободного вдохновения, свойствен буржуазно-капиталистическому обществу? Возьмем Тэна. У него художник рассматривается как продукт определенной исторической среды. Иначе говоря, это

значит, что творчество его обусловлено тем или иным состоянием общества в тот или иной исторический период. А раз оно обусловлено, значит не свободно.

Но ведь Тэн — типичный представитель буржуазного мировоззрения. Выходит, стало быть, что буржуазия не всегда считала художественное творчество продуктом свободного вдохновения. Она считала его таковым до тех пор, пока состояние науки, в частности общественных наук, не позволяло ей делать выводов о социальной обусловленности творчества. Правда, и вступив на этот путь, она остановилась на полдороге. Развить дальше положения Тэна пришлось уже Плеханову. Но это другой вопрос.

2. Интуиция. «Свободное вдохновение» можно рассматривать с двух сторон, смотря по тому, ставим ли мы ударение на слове «свободный» или на слове «вдохновение», т.-е. или как учение об абсолютной свободе, необусловленности художественного творчества, воли «творца» (об этом мы уже говорили), или как мысль о преобладании в художественном творчестве начала бессознательного, интуиции. И во второй формулировке положение это не является характерным для буржуазного общества; не говоря уже о том, что оно, подобно первому положению, заимствовано из античной древности, оно встречается и в работах такого, например, выдающегося теоретика марксизма, как Плеханов. Теперь перейдем к этому положению по существу. Заметим прежде всего, что дело не в том, хорошо или плохо, нравится нам или не нравится положение о роли интуиции в художественном творчестве, а в том, соответствует ли оно действительности. Но такие вопросы решаются не голыми утверждениями или голыми отрицаниями, а научным исследованием. Насколько известно, ни пролеткультовцы, ни теоретики «Лефа» такого исследования процессов творчества пока еще не произвели, а потому их отрицание роли интуиции в художественном творчестве не может быть квалифицировано иначе, как голословное и бездоказательное. Конечно, «der Wille war der Vater des Gedankens», но нельзя же этим положением злоупотреблять. Но, может быть, таким же голословным является и признание роли интуиции? Нет, не таким. Не таким, потому что за этим признанием имеется большой фактический материал, потому что оно возникло не произвольно, а именно, как результат целого ряда наблюдений. Я уже не буду говорить о самонаблюдениях поэтов: их могут отвести на том основании, что поэты, мол, как жрецы, старались показать, что на них почиет «благодать божия», что они не из того же теста, что все прочие и т. д. (хотя я отнюдь не считаю этого рода возражения убедительными; среди поэтов, говоривших об интуитивном характере художественного творчества, имеются такие правдивые, внутренне-честные свидетели, как Пушкин и Гёте). Но есть ряд данных, которые говорят о роли интуиции и в науке. Выражение «вдохновение нужно и в математике» подтверждается многими учеными. Кто читал очерк Оствальда, посвященный Роберту Майеру, помнит, вероятно, каким путем, похожим на поэтическое вдохновение, пришел знаменитый германский ученый к своему великому открытию (принцип сохранения энергии) [1]. Но если интуиция может играть известную роль и при научном творчестве, характеризующемся точностью своих методов, то ясно, что роль ее в искусстве должна быть еще более заметной. Не надо только пугаться этого термина и придавать ему мистическое значение. «Вдохновение» указывает лишь на то, что в творчестве играет известную роль бессознательное, что часть внутренней работы, происходящей в художнике или ученом, протекает незаметно для него, скрыто, и, наконец, что в известные моменты (обусловленные, конечно, вполне реальными, материальными факторами: физиологическими, окружающей среды и т. д., напр., степень физического и умственного утомления) работа, труд, «творчество» происходят с гораздо бо́льшим под'емом, охотой, продуктивностью, чем это бывает в другое время. Это последнее обстоятельство могут легко проверить на себе не только «гении», но и рядовые работники литературного, художественного и иного труда.

Но пролеткультовцы ставят знак равенства между интуицией и не научным творчеством. Это неправильно: мы уже видели выше, что научное творчество не исключает вдохновения. Но в этих словах (о ненаучном творчестве) заключается еще особая путаница, в высшей степени характерная для Пролеткульта и «Горна». Для того, чтобы показать в чем дело, придется несколько забежать вперед

[1]) Вот уж где, действительно, можно было бы сказать: мысль «озарила» голову.

и привести небольшую цитату из 4 тезиса: «Необходимо (пролетариату для социалистического строительства. *А. Л.)* подчинить художественное творчество научно-осознанным приемам и методам». Итак, мы имеем: 1) осуждение буржуазного искусства за ненаучность его методов, 2) требование ввести научные методы и приемы в художественное творчество пролетариата. Правда, второе положение выражено несколько неопределенно. Что такое «научно-осознанные методы и приемы»? Обозначает ли это сознательное пользование прежними приемами и методами искусства, которыми до сих пор пользовались бессознательно? Или внесение в искусство методов, которые до сих пор были свойственны одной науке? Судя по упреку в ненаучности, брошенному буржуазному искусству, а, главное, по тому, что пишут в «Лефе» (а ведь мы уже видели, что «Горн», этот «Леф» № 2 — издание для меланхоликов, — является лишь бледной и скучной копией с «Лефа» № 1 — для сангвиников), мы думаем, что правильно второе предположение. Стало быть, Пролеткульт стоит на той точке зрения, что необходимо господствовавшие до сих пор в искусстве методы, неточные и интуитивные, заменить методами научными. Но что такое искусство? Мышление при помощи образов. Что такое наука? Мышление при помощи понятий. Заключается ли разница между ними в содержании? Нет, «поэзия есть то же, что мышление, потому что имеет то же содержание» (Белинский)[1]. (То, что здесь сказано о поэзии, может быть применено и ко всякому другому искусству.) Разница между ними в методе. Стало быть, заменяя специфические методы искусства методами науки, мы уничтожаем искусство, как таковое. Уничтожение искусства — неизбежный логический вывод отсюда, и от него не отвертеться теоретикам Пролеткульта. Могут возразить: искусство отличается от науки не только методом, но и сферой воздействия. Искусство воздействует на эмоциональную сферу, наука обращается к интеллекту. Совершенно верно. Но искусство только потому и может действовать сильнее науки на эмоциональную область, что у него свои, отличные от науки, методы.

[1]) Могут возразить: формулы Белинского для нас необязательны. Напомним, что это не только формула Белинского, но и Плеханова и что другой, лучшей, формулы искусства мы пока еще не имеем.

3. «Искусство для искусства». Пролеткульт упрощает действительность, утверждая, что для буржуазного искусства характерен господствующий в нем принцип: искусство для искусства. Это неверно в двух отношениях: 1) названный принцип проявлялся в известные моменты и в искусстве других классов и, стало быть, не составляет исключительной особенности буржуазии, 2) он далеко не всегда господствует и в буржуазном искусстве и, значит, не может быть характерен для него в целом. Это блестяще доказано Плехановым в одной из его лучших статей. Выводы, к которым пришел, в результате своего исследования, Плеханов таковы: принцип «искусство для искусства» не составляет непременной особенности какой-нибудь конкретной классовой идеологии, но появляется каждый раз, когда между художником и окружающей средой намечается разлад. Так, его противниками (иначе говоря, сторонниками утилитарного — в том или другом понимании искусства) были: революционно-настроенные Лессинг и молодой Шиллер, роялист Гюго и реакционный буржуа Дюма и даже шеф жандармов Бенкендорф. Наоборот, держались этого принципа: Пушкин и Флобер, Готье, наши символисты, т.-е. представители разных идеологических лагерей, и по разным мотивам. Словом, Пролеткульт здесь сильно «упростил» положение вещей. Обыкновенно такое «упрощение» называется вульгаризацией марксизма. Конечно, Плеханов (как и всякий другой теоретик или исследователь) не является непререкаемым авторитетом, которому мы должны верить на слово. Но ведь его работы — не общие рассуждения на общие темы. В них собран и об'яснен большой фактический материал. И если вы с его выводами несогласны, то вы, прежде всего, должны доказать, что он неправ, что неверны приведенные им факты или что они неправильно об'яснены, произвольно сгруппированы, что можно об'яснить их иначе, проще и т. д. Но здесь нельзя отделываться голословными отрицаниями или снисходительными фразами — сквозь зубы — на манер Вик. Б., заявляющего («Горн» № 9, стр. 154): «Очевидный факт: плехановские формулы, в свое время резко революционные (спасибо, не обидел старика. *А. Л.)* и по сейчас не потерявшие верной общности, все же так и закостенели

в этой своей общности». Докажите это, тов. Вик. Б., что вам стоит! Если Плеханов действительно так закостенел, то не только ваше право, но и ваша обязанность это доказать. Ведь дело идет не о своем же брате фельетонисте или рецензенте, который если и соврет, то большой беды не будет, а о выдающемся теоретике, об одном из виднейших марксистов, о котором Ленин выразился, что его работы по вопросам идеологии — лучшее из того, что написано в этой области, о человеке, труды которого изучаются в наших университетах и школах! И вдруг вы правы, и никакого гениального теоретика нет, а есть только устарелый автор закостеневших формул, и напрасно, значит, заставлять молодежь изучать этот вздор. Докажите, тов. Вик. Б., не стесняйтесь! Подумайте, какую услугу вы окажете Советской России!

Но т.т. из «Горна» и «Лефа» и не думают открыто высказываться против Плеханова. Так только, где-нибудь незаметно, в каком-нибудь библиографическом кутке лягнут покойника. Плеханов — слишком крупное и крепкое препятствие на их пути, и они боятся при прямой атаке расшибить о него лбы. И потому стараются его незаметно обойти. Мы дальше увидим, как, не называя Плеханова по имени, выступают против тех или других его положений то тот, то другой из «горнистов» и «лефов» (правда, предусмотрительно не в порядке аргументации, а прокламирования).

3. Караван второй.

Теперь мы подходим к основным позициям «производственного искусства» и, вместе с тем, к основному клубку теоретической путаницы пролеткультовцев.

«Художественное творчество в буржуазном обществе является украшающим, добавочным... Оно пассивно отображает природу, застывшие или упадочные социальные формы без творческого устремления к строительству новых форм социальной жизни... Продукты искусства или существуют вне быта, или уводят из быта в иллюзорное созерцание (стилизация, камерное и станковое искусство), или внешне прибавляются к быту (прикладничество, украшательство)... Буржуазное искусство действует на психику расслабляюще, приучает к созерцательной пассивности, прививает массам навыки, привычки, вкусы, идеологию — выгодные господствующим классам».

Все эти утверждения можно свести к двум основным: 1) искусство буржуазно-капиталистической эпохи пассивно и созерцательно, 2) оно является украшающим, добавочным.

Рассмотрим сначала первое. «Буржуазное искусство, — говорят пролеткультовцы, — прививает массам навыки, привычки, вкусы, идеологию, выгодные господствующим классам». Совершенно верно. Но и... слишком обще. Попробуем конкретизировать. Кто является потребителем буржуазного искусства? Конечно, прежде всего буржуазия и буржуазная интеллигенция. Как и всякое классовое искусство, искусство буржуазии организовывало прежде всего сознание собственного класса. Лессинг и Шиллер, Руссо и Дидро, Диккенс и Теккерей, — все они писали для буржуазии, и читала их преимущественно и почти исключительно буржуазия (и обуржуазившаяся — в той или иной степени — аристократия). В массы, т.-е. в «низшие» классы населения и, в частности, в гущу пролетариата, буржуазное искусство стало проникать лишь в последние 30 — 40 лет. Потому-то одним из лозунгов русской революции и стала так не нравящаяся Третьякову «демократизация искусства», т.-е. стремление сделать доступными широким массам все накопленные веками богатства буржуазного искусства.

Далее, мы знаем, что буржуазия проделала определенный цикл развития: сначала медленный культурный под'ем, упорная борьба за господство, затем победа, зенит могущества и культурного расцвета, — наконец нисходящая часть кривой, декаданс, упадок. Теперь, как думают т.т. из Пролеткульта: было ли выгодно буржуазии времен под'ема, революционной буржуазии вызывать посредством искусства в потребителях этого искусства, т.-е. в самой же буржуазии, созерцательные, пассивные настроения, расслаблять их психику? [1]). Или же, быть может, наоборот — революционный

[1]) Я намеренно ставлю вопрос в такой формулировке («выгодно»), хотя она и грешит упрощенностью, — ясно ведь, что в вопросах искусства, как и в вопросах идеологии вообще, сознательный расчет («выгода») отходит на второй план, и художник или философ совершенно искренно считают себя абсолютно бескорыстными, хотя об'ективно и выполняют ту работу, которую требуют от них задачи и интересы класса, — ставлю потому, что так вопрос формулирован в тезисах Пролеткульта.

класс нуждался в интересах своего дела, своей борьбы в таком искусстве, которое бы вызывало в нем чувства активные: резко-отрицательное отношение к старому, «стремление к строительству новых форм социальной жизни», революционный энтузиазм и т. д.? Конечно, на эти вопросы не может быть двух разных ответов. Конечно, если уж говорить о «выгоде», то революционный класс создает такое искусство, которое ему «выгодно», т.-е. революционное. Так дело обстоит с точки зрения элементарной логики, здравого смысла. Но, конечно, наши вопросы являются в значительной мере реторическими. Достаточно просто фактической справки о том, чем было на деле искусство революционной буржуазии, чтобы убедиться, насколько далеки от истины утверждения Пролеткульта о пассивности, созерцательности, расслабленности искусства буржуазии в целом, как такового. Можно как угодно относиться к искусству Лессинга и молодого Шиллера, Давида и Бетховена, Шелли и Байрона, Гейне и Фрейлиграта, но нельзя ведь отрицать, что меньше всего их произведения вызывали в читателе, зрителе, слушателе чувство пассивности, расслабленность, вялую созерцательность.

Точно так же не подходит под формулу Пролеткульта и искусство буржуазии, уже победившей, но еще не начавшей нисходящей части своего исторического пути. Конечно, нельзя сказать про Бальзака, например, что он отображает лишь застывшие или упадочные социальные формы и что его романы действуют на психику расслабляюще. Бальзак прекрасно понимал и д и н а м и к у общественной жизни. По крайней мере, существовал один читатель, который иначе и гораздо выше, чем Пролеткульт, оценил социальное значение и роль Бальзака-художника, — и этот читатель был Карл Маркс.

Тезисы Пролеткульта более или менее верны лишь относительно одного периода буржуазного искусства: периода декаданса. Теоретические построения Пролеткульта (как и «Лефа») основываются главным образом — мы это увидим и в дальнейшем — на перенесении свойств у п а д о ч н о г о буржуазного искусства на искусство буржуазии в о о б щ е, и не только буржуазии, но и на все п р о ш л о е искусство.

Я уже выше указал — мельком — на у п р о щ е н н о с т ь этих построений. Это сказано слишком мягко. В самом деле, согласно Пролеткульту, дело обстоит так:

буржуазия, желая держать массы в повиновении, прививает им посредством искусства такие психологические черты и навыки, такие идеологические особенности, которые убивают в массах стремление к борьбе, делают их покорными, вялыми, расслабленными. Нечего и говорить, что такая картина чрезвычайно проста, наглядна и удобна. Беда только в том, что она не совсем соответствует действительности. Я уже указал главные из этих несоответствий. Конечно, нельзя отрицать, что в последнее время, когда круг потребителей искусства чрезвычайно возрос (культурный под'ем пролетариата), буржуазия стала с о з н а т е л ь н о выбрасывать на рынок такую литературу, главное назначение которой заключается в притуплении классового чувства пролетария. Этой же цели служат в значительной мере и очень многие из фильм. Но не надо забывать, что эта литература, английского и американского изделия, является с у р р о г а т о м, что большая столбовая дорога литературы (каковы бы ни были ее недостатки) проходит мимо и вне ее.

Не говоря уже о п р о ш л о м буржуазной литературы (а тем более других искусств), даже и в последнее время, даже и в н а с т о я щ е м ход ее развития, форма, содержание определяются преимущественно вкусами, потребностями, идеологией, психологией самой буржуазии. Мы ничего не поймем в этом развитии, если будем смотреть на него с той точки зрения, на которой стоит в своих тезисах Пролеткульт, т.-е. как на результат сознательного [1]) стремления буржуазии привить массам выгодные для нее черты и особенности. Творчество Ницше, Ибсена, Гамсуна может быть прекрасно об'яснено и выведено из состояния буржуазного общества того периода, когда действовали эти писатели; мысль о сверхчеловеке, не считающемся с обычными нормами морали, о праве сильного и так далее, прекрасно соответствовала идеологическим потребностям буржуазии, предчувствовавшей грядущие бои с пролетариатом и созда-

[1]) Я говорю: сознательное, потому что бессознательным оно не может быть. Бессознательно можно выразить такие тенденции, которые полезны м о е м у классу, но не те, цель которых — вредить ч у ж о м у, потому что в первом случае я выражаю с в о и чувства или стремления, не осознавая только их полезности, во втором же случае выражаю чувства ч у ж д ы е мне, с намерением обезвредить другой класс, это невозможно делать несознательно.

вавшей новую, господскую, враждебную массам мораль. Но было бы нелепо рассматривать ее как отравленную стрелу, пущенную буржуазией в сознание пролетариата, как идеологический кураре, имеющий целью психологически обездвижить рабочий класс, обезвредить его. Именно для этой цели идеи Ницше годятся меньше всего: нельзя идейно разоружать противника, добиваться его духовной пассивизации при помощи проповеди права сильного и аморализма. Эту проповедь ведь можно повернуть и в другую сторону. О праве сильного ведь может заговорить и рабочий (так это и бывало на деле, из чего, конечно, вовсе не следует, что ницшеанство было пригодным для пролетариата орудием).

Итак, мы видим, какова ценность пролеткультовского упростительства в вопросах искусства. Это — снова — не марксизм, а вульгаризация марксизма. Выше, говоря про один из тезисов пролетариата, я отметил, что он верен, но неопределен. Прошу извинения. Это неточно. Следовало сказать: в нем очень много неопределенного и очень мало верного.

Пассивность буржуазного искусства ставится пролеткультовцами в тесную связь с «иллюзорностью». «Продукты искусства, — пишут они, — уводят в иллюзорное созерцание». В дальнейших статьях «Горна» мы встречаем уточнения этого положения, понятие об «эстетическом перерыве». Станковое и камерное искусства, картина, соната, стихотворение, роман, драма порочны, как таковые, несут злое («буржуазное») начало уже в своей форме. Они могут действовать на зрителя или слушателя не иначе, как отрывая его от действительности (эстетический перерыв) и унося в действительность другую, выдуманную, иллюзорную. Дело заключается не в том, чтобы наполнить эти формы — картину, сонату, стихотворение — другим содержанием, а в том, чтобы разбить их, как непригодные для пролетарского искусства.

Посмотрим, насколько правильны эти утверждения. Искусству буржуазии, утверждают лефы, а за ними пролеткультовцы, свойственна иллюзорность. Это и верно и неверно, смотря по тому, как понимать такое утверждение. Если понимать его так, что буржуазное искусство непременно уводит в мир волшебных вымыслов, грез, фантастики («иллюзий») — то, конечно, неверно. Если же под этими

словами подразумевать ту особенность искусства, которая заключается в воспроизведении им действительности, и притом возможно более точном (до «иллюзии») — то, в общем и целом, верно. Но только в этом случае мы должны будем прибегнуть к расширительному толкованию. Изображение, отражение, воспроизведение действительности свойственно не только буржуазному искусству, но всякому [1]), по крайней мере всему тому искусству, которое нам известно. Чернышевский, а вслед за ним и Плеханов, считает его основным свойством искусства.

Но если это так, то тем самым падает бо̀льшая часть возражений пролеткультовцев. Дело идет не о наших вкусах, не о том, нравится ли нам или не нравится «изобразительство», а о фактах. До сих пор, — и этого не смогут отрицать и товарищи из Пролеткульта, — мы еще не знаем искусства, которое бы так или иначе не воспроизводило жизни. Воспроизведение жизни (действительности) в искусстве, как принцип, не является ни в какой степени следствием его буржуазного или иного классового характера, так как оно существовало задолго до возникновения буржуазии и даже до образования классов вообще; мы его находим и в примитивном искусстве народов, не знающих классового деления. До какой степени точности, верности, подражания природе и жизни, до какой степени «иллюзии» доходит это воспроизведение — не имеет в данном случае принципиального значения. Судить о будущем (в искусстве, как и в других областях) мы можем, только делая выводы из того материала, который нам дает прошлое и настоящее. Этот материал дает нам право заявить, что воспроизведение жизни, «изобразительство», является основным, неот'емлемым свойством искусства, без которого, вне которого оно не мыслимо. Разговоры об «эстетическом перерыве» нелепы. Почему бы тогда не говорить о «научном перерыве»? Ведь и занимаясь наукой, работая в лаборатории, над микроскопом, мы тоже отрываемся от целого ряда отношений действительности, от политики, от личных, семейных, профессиональных и иных дел и интересов. Отрываемся для того, чтобы погрузиться в действительность иную, чем та, которая нас окру-

---

[1]) Конечно, когда мы говорим о воспроизведении жизни, то речь идет лишь о тех областях искусства, которые по своей природе могут воспроизводить жизнь, давать иллюзию (т.-е. не касается архитектуры и мало касается музыки).

жает обычно [1]). Слова о перерыве (эстетическом, научном или ином) могут выражать лишь ту бесспорную истину, что, когда мы чем-нибудь заняты, мы уделяем предмету наших занятий время и внимание, т.-е. простую тавтологию, из которой высосать можно еще меньше, чем из пальца. Вопрос не в «перерыве» — он неизбежен при всяком занятии, — а в том, чем этот перерыв занят. Но если это так, то мы не вправе отвергать ту или иную художественную форму только потому, что она обязательно должна вызвать «эстетический перерыв» и отрицать a priori возможность наполнения ее новым содержанием.

Итак, мы видим, что и в вопросах о пассивности буржуазного искусства, об «изобразительстве», «иллюзорности», «эстетическом перерыве», этих центральных, боевых вопросах «левого фронта»—теоретические позиции Пролеткульта (т.-е. того же левого фронта) слабы, ненадежны, несостоятельны. Держаться на них, довольствоваться ими можно лишь при большой теоретической нетребовательности.

Перейдем ко второму утверждению тезисов: «Искусство буржуазно-капиталистической эпохи является украшающим, добавочным». В этой фразе закон и пророки «производственников», потому что она составляет лишь первую половину, отрицательный момент, некоей священной формулы, другая половина которой, утвердительный момент, гласит: «А наше, производственное, искусство будет формирующим, определяемым лишь целесообразностью, назначением вещи».

«Искусство буржуазии является украшающим». Верно. Возражать против этого не приходится. Но можно поставить два добавочных вопроса: 1) является ли оно только украшающим? 2) является ли только искусство буржуазии украшающим?

Начнем со второго. Его можно поставить и шире: не является ли искусство вообще украшающим — по природе своей? В самом деле: что является предварительным необходимым условием для возникновения искусства? Наличие эстетических потребностей общественного человека [2]).

[1]) Ясно, что то же самое можно сказать про любую другую специальную работу.

[2]) Я пока беру только этот фактор, отвлекаясь от других.

Что такое искусство? Деятельность, направленная к удовлетворению эстетических потребностей человека. В своем развитом виде искусство представляет собой чрезвычайно сложное явление, общественная роль и значение которого выходят далеко за пределы удовлетворения эстетических потребностей, — и потому может показаться, что приведенное нами определение неправильно. Однако нетрудно показать, что это не так. Что значит: удовлетворить эстетические потребности общественного человека? Это значит создать нечто, отвечающее тем или иным понятиям его о прекрасном [1]). Теперь: в чем состоит сложность явлений искусства? В том, что в каждое произведение искусства вносится огромная масса представлений и идей (общественно-политических, религиозных и проч.), не имеющих прямого отношения (как будто) к чисто эстетической стороне произведения. Это дало основание Чернышевскому, напр., утверждать, что произведений, созданных единственно лишь идеей прекрасного, нет, и что они обусловливаются в такой же мере, как и идеей прекрасного, нашими стремлениями к правде, к переустройству быта и т. д. Плеханов прекрасно показал несостоятельность такого воззрения. Те или другие стремления человека получают свое выражение в художественном произведении только посредством его понятия о прекрасном. Они сами входят в состав этого понятия. «Задача научной эстетики, — пишет он, — состоит главным образом в обнаружении того, каким образом эти другие стремления человека находят свое выражение в его понятии о прекрасном». Таким образом мы и в этих («сложных») случаях имеем право рассматривать произведения искусства, как выражающие (то или другое) понятие о прекрасном, т.-е., опять-таки, как деятельность, направленную к удовлетворению эстетических потребностей общественного человека. Но, повторяю, удовлетворить эстетические потребности человека и значит создать нечто такое, что кажется ему прекрасным, красивым, — сделать красивую вещь, сделать вещь красивой. С этой точки зрения всякое искусство является украшающим. Конечно, термин «украшательское искусство»

[1]) Само собой разумеется, что эти понятия относительны, изменяются в зависимости от эпохи, класса и т. д., но в каждый данный исторический момент у каждого данного класса они представляют собой величину вполне определенную.

можно толковать разно (так разно его и толкуют на деле): можно понимать его как бесполезное, бесцельное, барское искусство, служащее лишь для забавы бездельникам, изготовляющее «эстетские» игрушки — тогда оно не характерно даже для буржуазии в целом, а только для буржуазии эпохи декаданса (как и для всякого, сходящего с исторической сцены класса,—сравн., например, французскую аристократию XVIII века). Можно противопоставлять его, как добавочное, формирующему искусству, что как будто и делает Пролеткульт в своих тезисах. Но и здесь недоразумение. Поскольку дело касается вещей, нет искусства, которое не было бы также и формирующим. Вопрос только в том, имеем ли мы право противопоставлять украшающему, добавочному началу — формирующее, как недобавочное. В одной из своих статей по искусству, помещенной в «Молодой Гвардии» за 1923 год (и, к сожалению, неоконченной), т. Луначарский правильно указывает на то, что роль искусства заключается в придании вещам некоторых добавочных свойств, повышающих сумму получаемых нами от них впечатлений. То же относится и к формирующему началу. Формируя вещи, искусство вносит (в форму вещи) некоторые добавочные элементы (как и при украшении). Красивыми нам кажутся только целесообразно построенные вещи. Это так. Но не всякая целесообразно-построенная вещь кажется нам красивой. У нас в быту мы имеем целый ряд таких целесообразно построенных вещей, которые нам, однако, красивыми не кажутся. И это вовсе не потому, что мы испорчены буржуазным дуализмом («высокие» и «низкие» вещи). Эстетические оценки, а значит и деление вещей на красивые и некрасивые, свойственны всем известным нам эпохам и классам (как и этические оценки). Целесообразность вещи не исключает возможности широкого варьирования ее формы. Поскольку в этом варьировании принимает участие искусство, оно руководствуется соображениями эстетического порядка. Оно вносит в вещь, в ее форму, то (добавочное), что диктуется общественным вкусом. Мебель «ампир» и мебель «Louis XV» были одинаково целесообразны (для того общества, которое ими пользовалось), и, однако, в каждом из этих случаев общественный вкус сумел варьировать общую целесообразность формы и внести в нее то своеобразное (добавочное), что диктовалось общественным вкусом.

«Искусство буржуазии было дурным. Зло заключалось в «украшательстве», рассуждают «производственники», — мы создадим хорошее искусство, которое будет делать вещи и руководствоваться исключительно соображениями целесообразности, требованиями науки, назначением вещи».

Рассмотрим, насколько это исполнимо.

Заметим сперва следующее: в известном смысле эстетические потребности шире области искусства. Они могут удовлетворяться не только произведениями искусства. Не говоря уже о природе, эстетическое удовлетворение могут нам доставить и такие вещи, в создании которых искусство вовсе не участвовало. Например, я знаю немало людей, которые находят красивыми физические приборы, микроскопы, т.-е. вещи, форма которых продиктована исключительно соображениями целесообразности, требованиями науки. Так что в этом смысле утверждения производственников имеют под собой известное основание. Иначе говоря, мыслимо общество, в котором эстетические потребности его сочленов будут удовлетворяться исключительно индустрией, техникой и в котором специфическая деятельность искусства окажется излишней. Возможно даже, что наша эпоха с ее лозунгом «производственного искусства» является до некоторой степени провозвестницей этой эры, этого гипотетического общества. Подчеркиваю, — это всего лишь предположение. И если б спросить моего мнения, я бы ответил словами одного осторожного французского ученого: «C'est possible, mais peu probable» — это возможно, но мало вероятно. Теоретически отвергать эту возможность мы наперед не можем, но у нас нет никаких оснований ее принимать. Но ведь в сущности «производственники» говорят не это. Они считают, что при делании вещей надо руководствоваться исключительно соображениями целесообразности, но в то же время уверены, что и при таком подходе к делу искусству остается огромная область работы, что и при этих условиях оно сумеет участвовать в производстве. Это — огромное заблуждение. Если производство вещей обусловливается одними только требованиями целесообразности, данными науки и техники, то для приложения специфических методов искусства не остается места. Для такого производства вполне достаточно науки и техники, и нельзя понять, что может здесь дать художник, мастер искусства, — дать такого, чего не дал бы техник или ученый. Микроскоп

нам может нравиться, но ясно, что в его производстве, в его изготовлении — искусство (художеств. творчество) не при чем. Уничтожение искусства — еще раз необходимое следствие из теорий «производственного искусства».

Это смутно понимают и сами «производственники». «Искусство есть временный метод жизнестроения», пишет тов. Чужак. Можно понять и общественно-психологические корни тех настроений, которые приводят к такому выводу. «Производственное искусство» есть лишь один из этапов развития футуризма. Футуризм явился направлением, доведшим разложение форм буржуазного искусства до крайних пределов. Дальше итти было уже некуда. Разложившееся искусство могло продиктовать своим эпигонам одну только мысль: о гибели, смерти, уничтожении.

Но если у футуристов, последних представителей буржуазного искусства, мысль о его гибели естественно связалась с мыслью о гибели искусства вообще, — то какие причины побудили притти к такому выводу Пролеткульт, организацию пролетариата, класса молодого, победившего, не несущего на своих плечах тяжести умирающей, разлагающейся культуры? Далее, если уж Пролеткульт стоит на точке зрения «производственного искусства», то почему же он свои задачи не формулирует так же ясно и отчетливо, как «производственники», зачем впадает в неопределенность, в противоречия? «Задача пролетариата в области искусства, — говорится в его тезисах, — заключается в том, чтобы... подчинить художественное творчество научно-осознанным приемам и методам. Заменить фетишизированный принцип «искусство для искусства» принципом социально-технической целесообразности, используя все приемы и методы художественного творчества в меру их социальной значимости». Мы уже видели выше, что «подчинение» искусства методам науки обозначает, в сущности, уничтожение искусства. Искусство имеет собственные, специфические методы, и заменить их методами науки нельзя, так же, как и наоборот, методы науки — методами искусства. Но предположим всетаки на минуту, что т.т. пролеткультовцы правы, и такую замену надо действительно произвести. При чем тогда «использование всех приемов и методов художественного творчества»? И как это всех? Значит, и приемов буржуазного искусства? Но ведь нам только что доказывали их принципиальную непригодность для пролетариата.

Я так долго остановился на тезисах ЦК Пролеткульта, во-первых, потому, что это официальная программа Пролеткульта по вопросам искусства, во-вторых, потому, что в ней сконцентрированы все основные мысли, которые разрабатываются порознь в руководящих статьях журнала («Горн»), и они нам дают наглядное представление об его общей линии. Мне кажется, что мне удалось показать несостоятельность главных теоретических положений пролеткультовской программы. Но можно поставить такой вопрос: хорошо, пусть это так, пусть теоретически неправильны те или иные положения или утверждения Пролеткульта. Каково практическое значение этих теоретических ошибок и зачем их надо было вскрывать? Значение вот какое. Одна из основных задач переживаемого нами периода есть задача культурничества, культурного под'ема пролетариата. Эта задача требует всемерного использования того культурного наследства, которое оставлено буржуазией, в том числе и литературного, художественного и проч. наследства, усвоения всего ценного, что там имеется. Между тем единственным выводом из тезисов Пролеткульта по отношению к буржуазному искусству является отрицание какой бы то ни было его пригодности для пролетариата. Я знаю, что в ответ на это замечание пролеткультовцы в один голос воскликнут: Неправда! Тем не менее, это совершеннейшая истина, и в этом может легко убедиться всякий, кто внимательно прочтет тезисы. А если нужны дальнейшие доказательства, то мы их найдем хотя бы в статье Чужака в № 9 «Горна». В ответ на замечание «старых большевиков» (письмо «О-ва стар. б-ков», «Раб. газ.», № 246 за 1923 г.): «Речь идет не о великих буржуазно-дворянских писателях прошлого, изучение которых необходимо», тов. Чужак пишет: «Товарищи роковым образом оступились, выдав себя сразу с головой и позицией». «Речь идет не о великих бурж.-двор. писателях»... Почему? Потому, что на «великих бурж.-дворянских писателях прошлого» мы сами воспитывались? Потому, что в нас самих, вопреки нашей идеологии, сидят их дрожжи? Потому, что посягнуть на них — все равно, что «наплевать» в свою «душу»? Не приветствуем». К этим словам Чужака редакция не сделала никакой оговорки.

И еще вот почему важны теоретические ошибки Пролеткульта. Ведь это организация, цель которой — помочь выработке пролетариатом собственной культуры. Почему же эта

культура у пролеткультовцев как две капли воды похожа на то, что пишут и делают футуристы? Откуда это совпадение? Если лозунг «производственного искусства» является для футуризма большим шагом вперед — в смысле изживания асоциальных, антиобщественных особенностей его первого периода (заумь и проч.), — то ничего прогрессивного, да и просто положительного, для пролетариата в нем нет. Для пролетариата это — просто плохо обоснованная теория, истинные психологические корни которой уходят в до-революционные течения буржуазной литературы.

Но каким же образом могло случиться, что на одной из вышек пролетариата оказался поднятым чуждый ему футуристический флаг? В «Правде», центральном органе партии, «Лефу» дается суровая отповедь и выдвигается требование общепонятности искусства, а в «Горне», центральном органе Пролеткульта, отлучается все, что не «Леф», и высокомерно высмеиваемой общепонятности противопоставляется лозунг «преодоления материала» [т.-е. чем ты меньше поймешь, читатель, тем для тебя же лучше (тренировка), — а посему читай Крученых], — как будто мы не живем в стране, в которой чуть не половина безграмотных, как будто нашего (массового) читателя не надо прежде всего приучить, приохотить к чтению, а не отпугивать тарабарщиной, как будто не смешно и не нелепо догматическое высокомерие Чужака, в десятый раз самодовольно повторяющего тяжеловесные формулы великих открытий, сделанных им еще в его бытность в Чите (к сведению биографов)!

Чита! Город, на 5.000 верст удаленный от России! Ты не только географический термин и не только деталь в несравненной биографии Чужака! Ты символ. О, вечные читинцы российской словесности! о чудаки, от которых живая действительность русской жизни всегда — за тысячи верст!

4. Ниспровержение поэзии Вик. Блюменфельдом.

Мы до сих пор имели дело с так сказать парадными заявлениями Пролеткульта. Но «Горн» можно уподобить обширному парку, в котором интересны не столько парадные лужайки, сколько укромные тенистые уголки: в них его характер проявляется наиболее полно. Одним из таких

укромных уголков является статья т. Вик. Блюменфельда «К искусству слова. Общеизвестное в применении к стихотворной форме» [1]).

Статья имеет скромный подзаголовок: «В порядке поисков». Но по тону статьи вовсе не видно, чтобы автор искал. Если он когда-нибудь это и делал, то уж очень давно. А теперь — нашел (основательно и прочно) и очень доволен тем, что̀ нашел, и тем, какой он, Вик. Блюменфельд, умный и как он красиво пишет. Грациозность его стиля, импрессионизм в употреблении знаков препинания, глубокомысленная ирония кавычек не имеют себе равных, а что касается тире и строчек разной длины, то тут он не уступит самому Андрею Белому и даже Пильняку. Но, главное, конечно, это — дерзание! Он дерзнул!!!

Несомненно, «дерзать» в наше время нетрудно (труднее, может быть, «не дерзать»). Надо только выбрать об'ект дерзания. Как тут быть? На станковую живопись уже «дерзнули» Арватов и Тарабукин, старый театр усердно разносит в клочки целая орава рецензентов, сделавшая себе из этого занятия специальность, музыка занята Авраамовым. Остается одна бедная поэзия, которой посвящено не одно проникновенное исследование «формалистов», но которая еще не была до сих пор об'ектом фельетонного налета.

Естественно, что на нее именно и обрушивается непринужденное остроумие и резвость т. Блюменфельда (не была, так будет!). Арватов доказал первичную порочность станковой живописи, Блюменфельд (чем он хуже его!) доказывает порочность стихотворной формы как таковой. Несложные, но претенциозно изложенные теоретические построения его сводятся к следующему: поэзия стремится выразить невыразимое, т.-е. темное, алогическое, звериное начало в человеке. Стихотворная форма, с ее могучими средствами: ритмом, звуковой изобразительностью, особым музыкальным членением, является самой для этого подходящей формой. Она приближается к культу. Поэзия возникла из первоначального синкретизма, религиозность присуща стихотворной форме имманентно. Наиболее полное и специфическое выражение свое стихотворная форма получает в лирике. Вывод: стихотворная форма — продукт индивидуалистической, авто-

---

[1]) «Горн» № 9, стр. 89—106.

ритарной религиозной культуры. Она отжила свое время. Она не пригодна для творчества нашей эпохи. Вопрос о ее упразднении уже «стоит молчаливо».

В интересах об'ективности следует отметить и то положительное, что имеется в статье Блюменфельда. Она является вполне законной реакцией на засилье стихов, на гипертрофию стихотворной формы, которой отмечены последние десятилетия русской литературы и от которой она только-только теперь начинает понемногу излечиваться, освобождаться. Как протест, статья т. Блюменфельда вполне уместна. Но она не ограничивается тем, что ставит стихотворную форму на подобающее ей место, а переходит к построениям, которые нельзя назвать иначе, как суб'ективными и догматическими.

Я не стану разбирать подробно всей фельетонной, поверхностной аргументации Блюменфельда. Остановлюсь лишь на самых основных и характерных моментах.

В утверждениях Блюменфельда о стремлении поэзии выразить «невыразимое», в его оценке ритма и других средств стихотворной формы есть, конечно, зерно истины. Оно заключается в том общеизвестном положении, что поэзия воздействует преимущественно на эмоциональную сферу и служит средством для ее выявления (лирика), и что ее способы воздействия приноровлены к этим задачам. Но отсюда вовсе не следует, что: 1) поэзия выражает т о л ь к о «н е в ы р а з и м о е», т.-е. примитивные, атавистические чувства. Мы, во-первых, имеем и лирику мысли (Гете, Шиллер, Боратынский). Во-вторых, нельзя ставить знак равенства между чувством вообще — и «простым как мычание», «звериным». Область чувства не исчерпывается «простым как мычание». Лирика Гете отличается от лирики дикаря не только сложностью формы, но и сущностью эмоции; 2) что стихотворная форма является религиозно-мистической по существу. Блюменфельд пишет: «ритмический строй поэту... нужен для той же цели, что и первобытному участнику культа — словно равномерным биением сердца, смиренно или восторженно смирив греховную мысль свою, отозваться существом своим, — нет, не знанием, — на непонятные силы»... Но ведь это, товарищ, суб'ективнейший и притом реакционнейший взгляд на поэзию, достойный мистика, но не материалиста. Какова действительная роль и происхождение ритма — вы могли бы узнать хотя бы из статьи Мальнева, помещенной в «Горне» же [1]). И как вы доказываете справедливость ваших утверждений о религиозно-атавистическом характере стихотворной формы: ссылками на Тютчева, на «представителя психологической поэтики» Мюллер-Фрейенфельса и Шпенглера. «Что говорить, человек великолепно понимал «сокровенные сущности стихотворения». Да ведь дело не в том, хорошо ли был знаком Шпенглер с поэзией, «п о н и м а л л и» он ее: понимать можно по-разному. Вопрос в том, к а к он ее понимал. Шпенглер знает хорошо и историю. Следует ли из этого, что мы историю должны об'яснять не по Марксу, а по Шпенглеру? Понятно, что противник материализма, идеалист, мистик и реакционер—Шпенглер—об'яснит «сущность» поэзии как идеалист, мистик и реакционер, увидит в ней «неизмеримую область непостижимых тайн», «первобытное сокровище забытых значений» и т. д. Но можем ли мы, считающие себя материалистами и диалектиками, пользоваться этими идеалистическими, шаткими, пустыми формулировками, этой ненаучной мистической болтовней?

Изыскания т. Блюменфельда сопровождаются обширными экскурсиями в область истории литературы. Предположим теперь на минуту, что нам неизвестны эти исторические экскурсии и попробуем a priori, на основании того, что мы знаем о его взглядах на поэзию, определить наперед, каковы они (экскурсии) должны быть. Поэзия, как выражение «невыразимого», поэзия — мистика, поэзия — культ, поэзия — тайна, «простое как мычание» — кто так говорил, чье это profession de foi? Да понятно, чье. Наших декадентов, символистов, футуристов первого призыва. Вот чьи слова повторяет Блюменфельд, вот чью идеологию отражает — запоздало — он. Но если так, то нам не трудно будет догадаться, какой характер примут его экскурсии. Высший расцвет стихотворной формы он увидит в той поэзии, которая старалась передать «невыразимое», неопределенное, тайну, мистику, — и в то же время «звериное», темное, примитивное, — в русском предреволюционном декадансе. Высоко поставит он и поэзию романтиков. И, наоборот, будет стараться развенчать эпохи, когда господствовала поэзия ясная, определенная, чуждая мистицизму.

[1]) «Музыка в свете экономич. материализма», — «Горн» № 8, стр. 132—141.

Нечего и добавлять, конечно, что наши априорные рассуждения точка в точку совпадают с тем, что есть на деле. Про предреволюционный декаданс у Блюменфельда говорится: «Перед нами — вершины поэтического творчества и последовательнейшее, наиболее полное применение стихотворной формы» (подчеркнуто у Блюменфельда).

А мы-то думали, вместе с Плехановым, что декаданс загнал поэзию в идейный тупик, что он как раз и мешал писателям, попавшим в его орбиту, подняться на вершины творчества. Как же это могло случиться, что поэзия нисходящего, обреченного класса могла дать более высокие образцы творчества, чем поэзия класса подымающегося? Ведь говорить так, — значит поставить на голову действительное положение вещей.

Но если утверждение Блюменфельда совершенно неправильно само по себе, то оно чрезвычайно характерно для автора, который, как и многие другие из «левого фронта», — является запоздалой отрыжкой декаданса и хотя ушел сейчас от него (не модно!), но продолжает чувствовать и думать по-старому. Для него, для них и сейчас поэзия религиозна в своей сущности, и Белый и Бальмонт — величайшие гении. Но только там, где они прежде говорили «да», они сейчас говорят «нет». Прежде: бог есть? Да. Поэзия религиозна по существу — и это хорошо. Теперь: бог есть? Нет. Поэзия религиозна по существу — и это плохо. Мышление осталось прежнее, но только там, где прежде был знак +, теперь знак —.

Все остальные экскурсии т. Блюменфельда отличаются той же степенью достоверности и той же ловкостью диалектического подхода. Конечно, и немецкий романтизм достигает у него вершин поэтического творчества и впервые дает образец подлинной стихотворной, т.-е. лирической, формы. Вместе с тем романтизм оказывается и «наиболее точным проявлением христианской культуры». Я, признаться, не понимаю, как может исследователь-марксист оперировать с таким понятием, как «христианская культура». Что такое «христианская культура»?

Мы определяем культурные периоды не по религиозному признаку, а по признаку хозяйственной, экономической организации общества; мы знаем культуру того или иного класса, но мы не знаем вероисповедных культур. Притом,

о каком христианстве идет речь: о первоначальном, о средневековом, о религии деистов или Льва Толстого?

У греков, оказывается, настоящей лирики не было. Блюменфельд так и пишет, что у греков отсутствовала «та лирика, как мы понимаем ее теперь, т.-е. настоящая лирика». Кто это «мы»? Т. Блюменфельд и декаденты? Такой, конечно, не было. И слава богу, что не было. И если говорить об этой лирике, то, конечно, она «имманентно религиозна», конечно, она осуждена историей, конечно, пролетариату она ненужна и вредна. Но не обобщайте, не переносите свойств вашей, декадентской поэзии на поэзию вообще, на стихотворную форму, как таковую. Она еще может оказаться пролетариату даже очень и очень полезной. И затем, что это за марксистский подход к вопросу: у нас настоящая лирика, у греков ненастоящая? Каждая форма — относительна в своем значении и достоинстве, и лирика греков в такой же мере настоящая, как и декадентская лирика. И с точки зрения пролетариата лирика греков, может быть, окажется более «настоящей», чем декадентская.

Как мало ни склонна теоретическая совесть Блюменфельда к сомнениям, но в одном пункте и он чувствует некоторую неловкость. Если стихотворная форма имманентно религиозна, то почему «настоящая» лирика, в которой эта форма нашла себе адэкватное выражение, зародилась не в ту эпоху, когда религия безраздельно господствовала, а на закате средневековья, на заре Ренессанса?[1]) Но Блюменфельд недолго пребывает в раздумьи. На сцену появляется нечто вроде предопределения, предустановленной гармонии. Оказывается, «дело в том, что имманентная религиозность стихотворной формы проявляется именно как атавизм; с другой стороны — как суррогат. Настоящая лирика возникает, когда человек уходит от действенного участия в жизни, созерцательно обособляясь от нее, когда религия — уже позади века и его бытовых форм». Но почему «настоящая» лирика начинает с роковой необходимостью развиваться именно тогда, когда религиозность исчезает, мы так и не узнаем. Это остается покрытым «мраком неизвестности». Не иначе, — как соизволение господне.

---

[1]) Я излагаю здесь лишь взгляд самого Блюменфельда. Лично я считаю вопрос о «настоящей» лирике праздным.

5. Театральный уголок. Подлинный Островский. Ф. Энгельс и Э. Бескин.

Продолжим наши прогулки по горновскому парку и навестим сейчас тот своеобразный уголок, который занимает племя театральных рецензентов (виноват, «театроведов»). Боевое племя. Что уж там Плеханов! Сам Маркс, Ленин, Троцкий недостаточно левы для них, — и в каждом рецензентском теле обитает неукротимая революционная душа — по крайней мере, Бакунина или Бланки.

Занимается эта душа главным образом тем, что разносит старый, т.-е. реалистический, театр. Нигде мы не встретим такого обилия нападок на реализм, как именно в рецензентском мире, — и не скрою, это единственная причина, заставляющая меня обратиться к разбору писаний Ракеты и Э. Бескина [1]).

Нападки эти ведутся в двух направлениях. С одной стороны, критикуется господствовавший в литературе и театре реализм (в его различных формах) и самый принцип реалистического искусства. С другой стороны, заявляется, что, в сущности, реализм — понятие очень растяжимое и что и «левый» театр, «левое» искусство может быть тоже названо реалистическим. «Разве «беспредметная» живопись или «беспредметная» конструкция на театре наших дней не реализм? — спрашивает Бескин. — Реализм. Разве «футуризм» Маринетти, отражавший индустриально-промышленный темп предвоенной Европы, не был реализмом своей эпохи? Был».

Но если так ставить вопрос, то понятие: реалистическое искусство — теряет всякую определенность. Почему Бескин считает «беспредметную» живопись реализмом? Потому, что в ее линиях и плоскостях можно при тщательном анализе узнать разрозненные элементы действительности? Потому, что на р е а л ь н ы й холст наложены р е а л ь н ы е краски? Но тогда ничего нереалистического не существует вообще. Ведь ясно, что и элементы самого фантастического произведения взяты в конце концов тоже из действительности, что и бред сумасшедшего есть порождение реального мозга под влиянием реальных причин и что самый возвышенный мистический трактат отпечатан на несомненнейшей плотной

[1]) Статья первого — «Опыт театральной работы», второго — «На театральных фронтах», обе в № 8 «Горна».

бумаге. Реализм превращается в пустое, бессодержательное понятие и обозначает только, что человек со всеми своими особенностями и поступками принадлежит миру действительности. Истина чрезвычайно почтенная и неоспоримая, но тощая.

Нет, тов. Бескин, ваши софизмы бесплодны, как мул, но, в отличие от мула, на них никуда не уедешь. Реализм в искусстве имеет только тогда смысл, когда он обозначает воспроизведение д е й с т в и т е л ь н о с т и и когда он противопоставляется формальному, фантастическому и отвлеченному искусству. «Левое» искусство имеет меньше всего оснований претендовать на звание реалистического, так как оно отрицает принцип «изображательства»; а само собой очевидно, что, не изображая, нельзя воспроизвести действительности.

Я ни на минуту не думаю, что та форма, которую реализм получил в руках буржуазии, является окончательной и должна быть без дальнейшего воспринята пролетариатом. Буржуазный реализм уперся в тупик, он не был диалектичен, он погиб от своей ограниченности. Знамя художественного реализма, как и знамя науки, переходит в руки пролетариата. Он должен довершить то, что не смогла сделать буржуазия. Он должен создать диалектический реализм, искусство, которое сумеет воспроизводить жизнь в ее непрерывном развитии, в становлении, которое в действительности сегодняшнего дня сумеет показать ростки завтрашнего, зерна грядущего, которое сможет передать жизнь в непрерывном обновлении ее форм. Не может быть, чтобы пролетариат, класс реалистический по преимуществу, не создал реалистического искусства.

Другой пункт, на который рецензентами ведется рьяная атака, это — «психологизм». Но в то время, как по отношению к реализму применяется расширительное толкование, превращающее это понятие в пустое, бессодержательное общее место, «психологизм» толкуется необычайно ограничительно. При чем и тут неистовствующие рецензенты не делают попытки ясно определить, что они понимают под этим термином. «Какая там психология в городничем — никакой», пишет Э. Бескин. — В основе театр Гоголя еще от театра Мольера, от театра положений и интриги, от трюка, но не от психологии, как мы ее понимаем, не от психологии

«великого реалистического театра». Я очень рад слышать, что Бескин понимает, что такое «психологизм», но очень жаль, что он не поделился этим своим пониманием с читателем. Я, например, так и не понял, что понимает Бескин под термином «психология, психологизм». «Какая в городничем психология — никакой». В городничем ровно столько психологии, сколько нужно для того, чтобы обрисовать человека с теми особенностями, которые присущи городничему, т.-е. себе на уме, грубого, с рядом навыков среды и службы и т. д. Бескин понимает, очевидно, психологию в смысле копания в душе, углубленного самоанализа, с некоторым налетом неврастении и психопатологии, т.-е. так, как понимает это средний обыватель, считающий, что психология это то, что у Достоевского и Чехова. Но это совершенно произвольное толкование. Гоголь нисколько не менее «психологичен», чем Чехов — и надо ли мне напоминать Бескину ту элементарную истину, что герои Гоголя потому не ведут «психологических» диалогов на сцене, что они и в жизни этого не делают, а герои Чехова ноют и на сцене так же, как они ныли в жизни? «Психология великого реалистического театра». Какая ирония! А я, представьте себе, тов. Бескин, и сейчас продолжаю думать, что «великий реалистический театр» — это и есть Гоголь, Мольер, Шекспир, и что все они п с и х о л о г и ч н ы.

Проблема психологизма имеет и другую сторону: восприятие зрелища зрителем. Ясно, что пьесу с «переживаниями» зритель переживает. Но ведь это — проклятый эстетический перерыв, иллюзионизм и т. д. Мысль продолжается логически дальше: уничтожим «переживания», зрителю нечего больше будет переживать, он будет просто смотреть. Т е о р е т и ч е с к и отсюда переход к эксцентрическому театру, циркизму и т. д. (п р а к т и ч е с к и, конечно, дело обстояло наоборот: раньше возник эксцентризм, трюкизм и проч., а потом уже стали подыскивать теоретические оправдания этим тенденциям). В театре эксцентрическом, цирковом, зритель только активно впечатляется, на его психику наносится ряд отрывистых ударов («прямое раздражение нервных и сосудодвигательных центров» — прибавляли некоторые из рьяных, охотники до научности, думая, что сказанное ими имеет какой-нибудь смысл). Аттракцион, по мнению Ракеты, должен ощущаться лишь как «материальный повод для того или другого психологического эффекта» (а не как событие, в котором и зритель в порядке переживания принимает участие). Но что такое «материальный повод для психологического эффекта»? Когда я слушаю актера старой школы, завывающего патетический монолог, вижу мимику его лица и его жесты — разве это не является некоторой материальной причиной («повод»), производящей в моей психике тот или иной эффект? Разве я, зритель, могу освободиться от переживания даже тогда, когда смотрю не психологическую драму, а цирк с аттракционом? Разве цирковые трюки (полеты по воздуху, хождение по канату, шест и т. д.) не переживаются также — в той или иной степени? Разве их не ходят смотреть сплошь и рядом те, которых мы называем «любители сильных ощущений»? Человек, вообще, не может, глядя на зрелище, не «переживать». Если б он ничего не переживал, то зрелище было бы ему неинтересно. Вопрос не в наличности переживаний (они всегда на-лицо), а в их характере.

Вся эта путаница с психологизмом имеет целью оправдать (теоретически) эксцентрический, трюковый театр, придать ему видимость чего-то пролетарского. Между тем он (эксцентрический театр) — чистейшего буржуазного происхождения («американизм») и может, подобно другим модным направлениям, только потому играть у нас видную роль, что наше искусство не имеет под собой прочной социальной базы. Его питательная среда — главным образом, интеллигенция (особенно столичная).

На этом мы можем покончить наш обзор «театрального уголка». В заключение приведу несколько образчиков того научного остроумия и теоретической основательности, которые можно найти только у наших театроведов:

№ 1.

Речь идет о постановке «На всякого мудреца» в театре Пролеткульта: «По мнению постановщика, Островский в развертывании действия и интриги своих пьес исходит из эксцентрических посылок и принцип аттракциона у него явно чувствуется в целом ряде мест». Постановщик «очистил от наслоений эксцентрический скелет комедии» [1]).

Комментариев почти не требуется. Мы-то думали, что «Мудрец» с его «рыжим», «вридмамашей», с его жестами и хождениями по канату был пародией на Островского. Оказывается, Островский сам пародировал себя, и теперь Пролет-

[1]) Р а к е т а, Опыт театральной работы, — «Горн», стр. 58.

культ показал его впервые в подлинном виде, — на удивление современникам и в назидание потомству.

№ 2.

«У Гоголя нет быта, у него тот же водевиль, анекдот, гротеск, карикатура» [1]).

Конечно, бумага стерпит все. С таким же правом можно написать, что Гоголя вообще не было и что «Мертвые души» написаны по-немецки и гекзаметром. Но и... «отрицать» надо умеючи. Разве анекдот и карикатура противоположны быту, разве это не одна из форм его использования, обработки его?

№ 3.

«Свобода в классовом обществе есть только осознанная необходимость» [2]).

А в бесклассовом? В бесклассовом обществе те или другие действия, значит, не подчинены необходимости, не обусловлены, выпадают из причинного ряда? Значит, в нашем нынешнем, несовершенном обществе правильны положения материалистической философии, а в социалистическом — какой-нибудь самой плохонькой из идеалистических, признающей свободу воли? Когда Энгельс говорит о прыжке из царства необходимости в царство свободы, он подразумевает только то, что в буржуазном обществе царствует неосознанная необходимость (нерегулированное сознательно производство, человек как раб экономических отношений), а в социалистическом — необходимость осознается (сознательное регулирование хозяйства, власть человека над экономическими силами и отношениями). Прежде, чем ссылаться на Энгельса, тов. Бескин, надо его понять.

Тов. Бескину никто не может запретить садиться в калошу. Это, перефразируя известное изречение, его неот'емлемое право (хотя этим правом и не следует злоупотреблять), и мы, со стороны, по человечеству, готовы даже посочувствовать, что так неудачно окончилась его попытка стать всамделишным марксистским критиком. Но зачем надо было всю эту легковесную теоретическую болтовню, всю эту самодовольную путаницу помещать в органе Пролеткульта? Какое это имеет отношение к пролетарской культуре?

---

[1]) Э. Бескин, На театр. фронтах, — там же, стр. 172.
[2]) Там же, стр. 170.

6. Несколько слов о новой марксистской методологии искусства.

Как мы видели выше, тов. Вик. Б., хотя и обозвал Плехановские «формулы» искусства закостеневшими, должен был все же признать, что они и «посейчас не потеряли своей верной общности». Это—на 154 странице 9 номера «Горна». А на 167 странице того же номера эти самые, верные в своей общности, взгляды квалифицируются уже как «примитивный психологизм», «псевдо-марксистский идеологизм» и т. д. При чем все это делается с той недоговоренностью, которая появляется у теоретиков «левого искусства» всегда, когда им приходится затронуть Плехановские «формулы». Делается вид, как будто эти знаменитые формулы составляют исключительную принадлежность Фриче или какого-нибудь другого противника, с которым легче бороться, чем с Плехановым. А о самом Плеханове — ни слова.

Между тем нет никакого сомнения, что через голову Фриче метят именно в Плеханова. В самом деле. «В ряде убедительных рассуждений, — пишет т. Арватов, — Циммер показывает, что об'яснять стиль общественным мировоззрением так же нелепо, как формулу электро-мотора индивидуалистической психологией капиталиста [1]). В отличие от Гамана-Фриче т. Циммер строго ограничивает вопрос о стиле, как вопрос самостоятельно-эстетический, требующий самостоятельного же социологического об'яснения. Для тов. Циммера понять социальную природу художественных форм — значит не искать их внешне-произвольного сходства с прочими видами культуры, а непосредственно вывести их из техники и экономики общества». На примерах романской, готической и ренессансной архитектуры автор демонстрирует, как материально-художественная форма определяется социально-экономическими задачами и уровнем техники. «История показала нам, — пишет т. Циммер, — только один пример прямой зависимости между общественной психологией и формой стиля. Он состоит в том, что общественное мнение может вмешаться в борьбу уже существующих форм искусства и стать на сторону

---

[1]) Подчеркнуто всюду мной. *А. Л.*

одной из них» [1]). И для того, чтобы не осталось сомнений на счет его собственных взглядов по этому вопросу, Арватов прибавляет: «Методология, защищаемая т. Циммером, целиком совпадает с идеями, высказанными и в значительной степени обоснованными теоретиками так наз. производственного искусства».

Всякий, кто хоть немного знаком со взглядами Плеханова на искусство, знает, что гениальный русский марксист считал искусство одним из видов идеологии, признавал его функцией общественной психологии и отрицал возможность выведения форм искусства непосредственно из экономики [2]). Плеханов так часто повторял эти свои основные положения, так много и упорно боролся против вульгаризации марксизма поверхностными теоретиками, старающимися об'яснить явления искусства непосредственно экономическим «фактором», уродующими в жертву такому упрощенному воззрению факты и дискредитирующими тем самым учение, именем которого они прикрываются, что было бы не трудно заполнить соответствующими цитатами добрый десяток — а то и другой — страниц. Я приведу одну, быть может, и не из самых ярких, но оказавшуюся под рукой: «В литературе, искусстве, философии и т. д. выражается общественная психология [3]), а характер общественный психологии определяется свойствами тех взаимных отношений, в которых находятся люди, составляющие данное общество. Эти отношения зависят в последнем счете от степени развития производительных сил. Каждый значительный шаг в развитии этих сил ведет за собой изменение в общественных отношениях людей, а, вследствие этого, и в общественной психологии. Перемены, совершившиеся в общественной психологии, непременно отразятся также, с большей или меньшей яркостью, и на литературе, и на искусстве, и на философии и т. д. Но изменение общественных отношений приводит в движение самые различные «факторы», и какой из факторов сильнее других повлияет в данный момент на литературу, на искусство и т. д. — это зависит от множества второстепенных и третьестепенных причин, вовсе не имеющих прямого отношения к общественной экономике.

[1]) «Горн» № 9, стр. 167.
[2]) Невозможность — в огромном большинстве случаев.
[3]) Подчеркнуто всюду мной. *А. Л.*

Непосредственное влияние экономики на искусство и другие идеологии вообще замечается крайне редко» [1]).

В ряду огромных заслуг Плеханова-теоретика установление правильной зависимости, соотношения между «базисом» и различными этажами «надстроек», между идеологией и экономикой, является одной из важнейших и неоспоримых. Нет никакого сомнения, что в этом вопросе он является вернейшим последователем Маркса и Энгельса и лишь развивает и дополняет мысли, высказанные ими. Недаром ведь формулировка Плеханова о соотношении базиса и идеологических надстроек (в их числе и искусства) считалась и считается классической. Мы имеем, таким образом, в утверждениях Арватова и его коллег по «Лефу» попытку своеобразной ревизии марксизма — в ограниченной области, и вместе с тем возвращение к примитивной «шулятиковщине», давно — и, казалось, навсегда — убитой Плехановым.

Не входя в детальный разбор приведенных выше утверждений Циммера-Арватова, заметим, что неубедителен сам способ доказательства (Циммера). Нельзя выводы, добытые анализом форм архитектуры, т.-е. того искусства, которое находится как раз в наибольшей зависимости от техники, распространять — без дальнейшего — на другие виды искусства (даже если бы этот анализ и эти выводы были правильны). Если мы можем и действительно наблюдать непосредственное влияние техники на архитектурный стиль, то разве из этого следует, что такое же влияние наблюдается и по отношению к литературе или живописи? «Об'яснять стиль общественным мировоззрением [2]) так же нелепо, как форму электромотора — индивидуалистической психологией капиталиста». Comparaison n'est pas raison, — говорят французы: сравнение — не доказательство. И это потому, что сравнения надо уметь делать. Не всякая аналогия есть аналогия по существу. Конечно, нелепо об'яснять психологией капиталиста форму электромотора или другого какого-нибудь двигателя, дизеля, например. Но форму—устрой-

[1]) Плеханов, В. Г. Белинский, Сборн. статей, Госиздат, стр. 203.
[2]) Это, конечно, не точно. Искусство об'ясняется не общественным мировоззрением, а общественной психологией, что не одно и то же.

ство, обстановку, убранство — помещений, зал, кают роскошного океанского парохода, приводимого в движение дизелем, очень даже можно.

7. Наука.

Вопросы искусства — еще сравнительно безопасная область для всяких кавалерийских рейдов и наскоков. Исследование этих вопросов не достигло степени точной науки, и в случае чего здесь можно попытаться отделаться словами. Но область точных наук уже далеко не так безопасна. Тут — или подавай доказательства и факты, или молчи. Но пролеткультовцы подходят и к этим вопросам с обычной свойственной им легковесностью аргументации и невообразимым высокомерием.

Уже давно виднейшими теоретиками марксизма — от Плеханова до Ленина — проводится резкая грань между науками общественными, превратившимися в «прямую служанку буржуазии», и науками естественными и математическими. «Что касается естествознания, — справедливо замечает тов. Яковлев, — то в основном остается верной мысль тов. Ленина, что буржуазные естествоиспытатели являлись материалистами независимо от своего сознания». Из этих положений тов. Яковлев делает логический вывод: «Мы проповедуем усвоение буржуазных наук, усвоение точных знаний, резкое разделение между точными и общественными науками в таких условиях, когда у власти стоит рабочий класс, когда высшие школы наполняются рабоче-крестьянской молодежью, в условиях, в которых лозунг усвоения буржуазных наук превращается в лозунг массового создания пролетарской культуры». Против этих положений ополчается Пролеткульт. Для него не существует разницы между общественными и точными науками. Все они — с его точки зрения — одинаково и по одинаковому буржуазны. «Классовой характер буржуазной науки, — говорится в тезисах ЦК Пролеткульта, — ...выражается не только и не столько в непосредственном ее служении интересам господствующих классов и в зависимости от этих интересов, сколько в м е т о д е [1]), точке зрения (способ представления) и целевой установке отдельных наук, с одной стороны, и дробности, узко-цеховой

[1]) Подчеркнуто мною. *А. Л.*

специализации—с другой». Конечно, нет никакого сомнения, что и в точных науках сказывается их буржуазный характер. Но совершенно неверно, что он сказывается в их методе. Если бы м е т о д ы точных наук могли быть буржуазными, феодальными, пролетарскими и т. д., то это значило бы, что мы не имели никакого о б ' е к т и в н о г о метода научного исследования, а следовательно, и никакие данные, никакие результаты науки не имели бы об'ективного значения, — иначе говоря, не было бы вообще т о ч н ы х наук. Между тем, практика, — эта, по мысли Маркса, лучшая проверка верности нашего мышления и познания, — говорит нам обратное и властно утверждает, что наше познание природы, наше мышление является действительно постигающим. «Само собой разумеется,—пишет тов. Сизов,—что факты и частные законы, открытые Рутерфордом, Содди и другими, как н а у ч н о д о к а з а н н ы е, должны войти составными элементами в эту систему (материалистического миропонимания)» [1]). Спасибо, тов. Сизов, за уступчивость, но что дает вам, отрицающему об'ективность научных методов, а стало быть, и существование об'ективного мерила «научности», право говорить о научно-доказанных фактах и законах? Ведь с вашей точки зрения не может быть вообще научно-доказанных законов, а могут быть лишь законы, верные с точки зрения буржуазии или верные с точки зрения пролетариата Напрасно только вы ссылаетесь при этом на Маркса: ваша премудрость восходит не к Марксу, а к Богданову.

Самые условия существования буржуазии, потребности производства, развития производительных сил, техники вызывает необходимость для нее наличия действительно постигающей науки, правильно познающей природу, верно ею овладевающей,—науки, не превратившейся в фикцию. Роскошь, которую она может себе позволить в науках общественных (мистика, догматизм, идеализм и т. д.), немыслима для нее в отношении точных наук. Здесь буржуазный характер сказывается не в методе, а преимущественно [2]) в высших этажах обобщений результатов, добытых точным научным методом, в том, что можно назвать философией науки. Тов. Покровский говорит, что, независимо от пролетарской

[1]) «Горн» № 8, стр. 93.
[2]) Конечно, не исключительно.

или буржуазной точки зрения, любой ученый, рассматривая под микроскопом один и тот же предмет, будет видеть одно и то же. Тов. Зандер в ответ негодует: «Несомненно, что тов. Покровский утверждает заведомо неверное положение. В истории естествознания найдутся тысячи примеров, когда различные ученые под микроскопом видели не одно и то же... Вопросы, например, о строении протоплазмы, о той или другой функции ядра в размножении клеток... с очевидностью доказывают, что различные ученые, в зависимости от «целевой установки» своего глаза, в одном и том же препарате видят не одно и то же»[1]). Расхождение различных ученых по вопросам, например, строения протоплазмы об'ясняется не столько разницей в «целевых установках», сколько различными способами фиксации, окраски и т. д. и различной *оценкой* изменений, вызываемых этими процессами в уже мертвой клетке (сравн., например, теорию ячеистого строения протоплазмы). В одном и том же препарате два добросовестных ученых увидят, конечно, одно и то же. Они только могут разно *истолковать* и *об'яснить* виденное. Ошибки, неверные наблюдения, конечно, бывают, — и не у одного ученого. Но наблюдение, факт, научный закон лишь тогда считаются незыблемо установленными, когда они подтверждены целой суммой других наблюдений, опытов и т. д. Единичное, не подтвержденное наблюдение не имеет никакого значения.

Тов. Сизов очень недоволен словами Ленина о том, что буржуазные ученые естествоиспытатели являлись материалистами независимо от своего сознания. «Доказательство подобного рода не выдерживает критики. Ведь совершенно ясно, что и Рутерфорд, и Содди, и другие столь же крупные ученые, имеющие об'ектом своего исследования атом, т.-е. хотя и бесконечно малый, но все же элемент материи, будь они хоть трижды идеалистами, принуждены оперировать понятиями, относящимися к предмету их изучения, т.-е. материи». Вот именно, тов. Сизов. В этом-то и вся суть. Вот потому-то науки естественные и резко отличаются от общественных. В том-то и особенность их, что ученые, отдавшиеся изучению материи, не могут не быть в сфере своей науки материалистами, хотя бы вообще-то они были трижды идеалистами. Вы только подтверждаете слова Ленина.

---

[1]) «Горн» № 8, стр. 69.

Все это пренебрежительное высокомерие по отношению к буржуазной науке — недостойно пролетариата, вредно, реакционно. Очередная задача пролетариата: овладеть буржуазной наукой, усвоить ее. А пренебрежительное высокомерие может повести только к верхоглядству, дилетантизму, самодовольству, уменьшит тяготение молодежи к науке. Напрасно т.т. из Пролеткульта противопоставляют заявлениям Яковлева слова Ленина (вернее, не слова, а собственный талмудический комментарий). Статьи Яковлева, направленные против пролеткультовского сектантства, просмотрены Лениным. Я не стану дольше останавливаться на рассуждениях т.т. Сизова и Зандера, иногда впадающих прямо в анекдот (утверждения о математике и т. д.). Это и бесплодно, и утомительно. Нельзя разделываться с такой огромной и важной областью, как точные науки, схоластическими комментариями к отдельным, выхваченным из Маркса, положениям. Если у вас есть факты, подтверждающие буржуазное перерождение научных методов, — приведите их, докажите ваши положения, проделайте трудную работу по пересмотру. Но не стреляйте вхолостую, не отделывайтесь общими фразами.

8. Опыты «Горна».

В «Горне» есть и свой литературно-художественный отдел. После громогласных заявлений и теоретической похвальбы редакции и идейных руководителей журнала можно было бы ожидать, что мы будем здесь иметь материал, выдержанный, по крайней мере, с точки зрения тех принципов, которые проповедуются «Горном»; что его художественная ценность будет соответствовать теоретической требовательности Пролеткульта. Правда, отдел скромно озаглавлен «Опыты Горна». Но ведь и опыты могут быть показательны — по крайней мере, для направления, для хода развития. Что же мы здесь имеем? Ничего оригинального, свежего — не говорю уже нового, — ничего ценного даже с точки зрения старого искусства. Еще стихотворный отдел, с третьесортными поэмами Багаева и Ярцева, спасают до некоторой степени кое-какие стихи, но беллетристика вся сплошь бледна, слаба, неинтересна. «Детское» Моисеевой — ряд миниатюр, приторных до-нельзя, с тем специфическим налетом сюсюкающей детской литературы, который нам так опротивел

еще у Галиных и Чарских и который вдвойне непереносим, когда рассказываешь о большевиках, о революции и о голоде («Не будет у Ольги молочка»... «Поднимает она глазки вверх, сжимает кулачки и грозно шепчет»...). «Зоревой день» Молодцова-Вечернего, «Донька» Дмитриева, «Медовые залежи» Макарова — обычные бытовые рассказики-картинки, поверхностные, незначительные, — нечто вроде длинных газетных корреспонденций—«Из провинции». Словом, самое заурядное, избитое, посредственное «старое» искусство, искусство третьего сорта. И это после всех громких фраз о вреде «изобразительства», бытовизма, об «эстетическом перерыве», о непригодности форм, созданных буржуазным искусством. Громкая теория и жалкое фиаско практики!

Выводы. Пролеткульт захотел строить пролетарское искусство[1]) лабораторным путем, в реторте. Но гомункулы всегда нежизнеспособны. Вагнеру, по крайней мере, удалось создать реального, плотского гомункула. Гомункул же Пролеткульта пребывает бледной теоретической тенью, не получая воплощения в практике. Неудивительно: пролетарское искусство нельзя строить кабинетно, сектантски, на основании заранее догматически принятых предпосылок. Пролетарское искусство будет построено самим пролетариатом, когда тот достигнет известного культурного уровня. Во всяком случае, меньше всего имеет прав на звание пролетарского то искусство, что создается интеллигентскими группировками, известными под названием «левого фронта», в идеологический плен к которым попал Пролеткульт. Я хотел в своей статье показать, как шатки, суб'ективны, идеалистичны теоретические принципы этих группировок (а с ними и «Горна»), как далеки они от реальных потребностей пролетариата.

---

[1]) Как и культуру вообще (науку, напр.).

О КНИГЕ Н. ЧУЖАКА «ЛИТЕРАТУРА».

Чужак стоит среди «левого» фронта несколько особняком. Не то, чтобы он чем-нибудь существенным отличался от Арватова, Третьякова и иже с ними: основные положения у них общие. Расхождение начинается лишь в вопросах второстепенных. Собственно, главная его причина лежит, как кажется, не в тех или иных программных положениях, а в том, что, во-первых, Чужак не так проникнут кружковым духом, заставляющим хвалить все свое, как прочие его соратники-футуристы, а, во-вторых, сохранил еще остатки теоретической щепетильности, кое-что от теоретической требовательности марксизма и принужден время от времени (хотя и достаточно редко) осаживать своих совершенно беззаботных по части теории товарищей. Это делает его чужаком среди своих, но в то же время внушает им известное уважение. Мих. Левидов, леф поневоле, даже назвал его германски-глубоким мыслителем. В этом сравнении есть доля истины. Чужак пишет почти так же неповоротливо и тяжело, как немецкий профессор. Но немецкие профессора бывают разные. Гегель тоже писал суконным языком; однако из этого не следует, что всякий, кто пишет суконным языком, является непременно Гегелем. Тяжеловесность изложения не есть еще признак и гарантия глубокомыслия. Надо к тому же быть справедливым к немецким профессорам: они, если и тяжеловесны, зато без стилистических претензий. У Чужака — то-и-дело претензии на остроумие и оригинальность.

В большей (сравнительно с другими лефами) теоретической требовательности Чужака — его сила и в то же время — его слабость. Он старается подвести под конструктивизм марксистский базис, а так как это — попытка заведомо безнадежная, то и получается вместо марксистского анализа схоластический комментарий к Марксу, попытка вывести из отдельных утверждений Маркса путем чисто словесных софи-

стических ухищрений нечто такое, что из них не только не следует, но что иногда и прямо противоположно им. Впрочем, это случается не с одним только Чужаком, а со всяким теоретиком лефа, как только тот пробует опереться непосредственно на Маркса.

Книга Чужака составлена из ряда статей, печатавшихся в «Горне», «Прожекторе» и др. изданиях. Они затрагивают самые разнообразные вопросы, но нового в них мало. Чужак здесь, по большей части, повторяет то, что им было уже сказано прежде (в первых книжках «Лефа» и т. д.). Разница между этими и прежними статьями на первый взгляд как будто та, что там автор доказывал свои положения, а здесь он их прокламирует, повторяет в форме максим. Но это только на первый взгляд. Чужак в сущности никогда не доказывает. Он в лучшем случае комментирует. Мне приходилось неоднократно выступать против теоретических положений Чужака, ценность которых мне представляется чрезвычайно незначительной. Тем приятнее, однако, отметить в теоретической пустыне нашего критика несколько оазисов, несколько верных и дельных мыслей. Во-первых, Чужак указывает на законность и публицистического подхода к вопросам литературы. В текущей, злободневной, журнальной критике такой подход вполне уместен, больше — неизбежен, необходим. Но, конечно, не как единственный, а на-ряду с другими. Но публицистический подход публицистическому рознь, — и Чужак очень убедительно показывает неверность, пристрастность, близорукость критической публицистики Волина и Сосновского. Вместе с тем, Чужак далеко не свободен от их недостатков. Осуждая Волина за его статьи об Эренбурге и Брике, он, однако, употребляет те же приемы, что и Волин при разборе вересаевского «В тупике». Оригинально, пожалуй, только введение нового, так сказать, арифметического метода: подсчета количества строчек, посвященных изображению положительных и отрицательных сторон революции, производимого следующим образом: 10 страниц отвратительнейших «наблюдений» и 2—3 строчки в стиле: «а может, как-то все это можно оправдать?»; страниц 5 «прослойки», переполненных ругательствами вроде «злодеи», «мерзавцы», «хамы» и опять 10—12 страниц белогвардейских уток! Действительно, об'ективный метод! Математический метод!

Заслуженный отпор дает Чужак крылатому Эросу Коллонтай. Но этим положительная часть его книги исчерпывается. Все остальные положения, составляющие костяк книги, в достаточной мере спорны. Они сводятся к следующему: 1) «требование (партией) от каждого, нашего и попутного, автора совершенно определенной и четкой целевой установки», при чем «художник должен научно уяснить себе все наличные приемы воздействия, знать точно, что к чему, — он должен овладеть наукой о рефлексах и ею, плюс законами развития общества, руководствоваться». 2) «Искусство, познавая, строит жизнь... так называемая изобразительность — не дело класса строителей. Равно и так называемый об'ективизм». 3) «Упражнение воли к победе, упражнение воли к строительству, к преодолению». 4) «Стандартизация литературы под знаком грядущей победы». Вывод из всех этих положений: партия должна канонизировать в искусстве определенную тенденцию. А так как намеченная Чужаком тенденция проявляется, судя по его же статьям, только среди футуристов, то программа художественной политики РКП сводится у Чужака фактически к требованию «канонизировать» футуристическую школу.

Переходя к каждому положению Чужака в отдельности, нельзя не отметить их произвольности, суб'ективизма, того волюнтаризма, на который давно уже указал тов. Воронский. Чужаку нет дела до того, чем является искусство на деле, каковы действительные его общественные функции, его методы. Sic volo, sic jubeo, а при переводе на обиходную речь — чего моя левая нога хочет, — вот основное правило, которым он руководствуется. Мы до сих пор не знаем искусства, которое бы не было изобразительным. Но что до этого Чужаку. «Изобразительность — не дело класса строителей», решает он — и баста. Искусство имеет свои методы, отличные от научных, бессознательный элемент играет в художественном творчестве крупную роль, но Чужаку на все это наплевать. Художественное творчество должно быть сегодня же, вот сейчас, рационализировано, в него должны быть спешным порядком введены научные методы, а все подсознательное «свергнуто во имя диалектически развивающейся материи». Рефлексология — наука молодая, руководствоваться ее данными в такой сложной, еще не из-

ученной области, как художественное творчество и воздействие искусства на зрителя, слушателя, читателя, по крайней мере, преждевременно, — но Чужак беззаботен и здесь: «Художник должен овладеть наукой о рефлексах и руководствоваться ею в работе». Основной стержень всей теории Чужака: искусство, как строение жизни, в противоположность искусству — жизнепознанию — никуда не годится. Нельзя противопоставлять одно другому. Здесь перед нами две стороны одного и того же процесса. Познавая жизнь, искусство в то же время ее строит. Главная ошибка Чужака, однако, в том, что он не уточняет понятия «строение жизни», а когда пробует это делать, сбивается на ложный путь. В каком смысле искусство может «строить» жизнь? Организуя (общественное) сознание. И только [1]). Искусство есть одна из идеологических надстроек. Но когда Чужак начинает расшифровывать свое, намеренно сделанное слишком широким, определение, то получается нечто совершенно иное: искусство выступает у него не как организатор сознания, а как организатор вещей, не как идеология, а как материальное производство. В своей статье «Под знаком жизнестроения» («Леф», № 1) он так и определяет искусство, как производство ценностей — вещей. Дальше у него оказывается, что вещи бывают двух родов: просто вещи и «модели вещей». Здесь есть уже некоторая двусмысленность, так как модели вещей выходят на поверку той потайной дверцой, через которую протаскиваются снова в искусство идеи. Конечно, строго говоря, это неверно: «модели вещей» не могут быть ни в коем случае равнозначны (терминологически) идеям. Но терминология у «Лефа» почти всегда путаная. Здесь же путаница намеренная. Путем терминологического фокуса (идеи=моделям вещей) наш теоретик собирается и капитал приобрести (искусство — производство вещей) и невинность блюсти (сохранить — по крайней мере, по видимости — искусство, как идеологию). Арватов уж, по крайней мере, последовательнее. Он прямо заявляет, что «организация идей» (т.-е. сознания) «бесконечно чужда» искусству, и что последнее должно руководствоваться не «социально-идеологическими», а «социально-техническими» задачами.

---

[1]) По крайней мере, поскольку дело идет о литературе, живописи, музыке.

Мы уже выше видели, что Чужак говорит о целевой установке, упражнении воли к борьбе и т. д., т.-е. об определенной организации сознания. Это, конечно, не укладывается в рамки искусства-производства вещей. Но, не останавливаясь далее на отмеченном противоречии, попробуем рассмотреть эти утверждения поближе. Что они обозначают? Только ли то, что мы должны стремиться к созданию искусства бодрого, жизнерадостного, активного, дисциплинированного? Или нечто иное? Ответ на это дает следующее замечание автора: «Так называемый об'ективизм не дело класса строителей». Конечно, Чужак берет здесь совершенно напрасно на себя смелость выступать от имени «класса строителей», т.-е. пролетариата. Отрицание об'ективизма не имеет ничего общего с марксизмом, который знает, что предмет искусства тот же, что и науки, т.-е. действительность, и что произведение искусства (как и научное исследования) тем выше, чем лучше художником познана и воспроизведена эта действительность в ее развитии и становлении. Пролетариату нечего бояться об'ективного изображения действительности со всеми ее темными сторонами. Этот страх как раз присущ буржуазии. Сам Маркс был меньше всего противником об'ективизма». В известном письме к Лассалю по поводу его драмы «Франц ф. Зикинген» он советует ему «черпать вдохновение у Шекспира, а не следовать по стопам Шиллера с его превращением индивидуумов в простые рупоры духа эпохи», что он вменяет Лассалю «в наибольший грех». Отрицая об'ективный момент в искусстве, Чужак приходит неизбежно к агитке, т.-е. к упрощенному искусству. Агитка имеет законнейшее право на существование, но она далеко не исчерпывает всей области искусства.

«Упражнение воли к преодолению». Чужак в одной из своих статей расшифровал этот тезис. «Манная кашка» общедоступности, видите ли, не нужна. Искусство не должно быть легко усвояемым, а преодолеваться с трудом, в чем заключается своего рода тренаж для потребителя. Трудно, конечно, найти более дикую теорию, — особенно в условиях нашей наполовину неграмотной страны, где читателя надо прежде всего приучить к книге, а не отпугнуть от нее. Представьте себе, что эти требования (т.-е. чужаковские) обращены к науке и что учебники и научные сочинения вместо того, чтобы составляться наиболее просто и понятно, т.-е. с тем расчетом, чтобы усвоение их материала происхо-

дило с максимальной экономией усилий, пишутся возможно более запутано, трудно и усложненно. Нашли бы вы это в порядке вещей? Если читатель захочет «упражнять» свою волю к преодолению, то он, конечно, найдет для этого гораздо лучшее и более производительное занятие, чем расшифровка футуристических стихов. Теория Чужака есть, несомненно, не что иное, как подведение фундамента под здание футуристической практики.

О КНИГЕ Н. ГОРЛОВА «ФУТУРИЗМ И РЕВОЛЮЦИЯ».

Книгу Горлова трудно взять всерьез. С внешней стороны она наукообразна, но мы бы незаслуженно обидели науку, предположив, что эта брошюра имеет хотя бы отдаленное отношение к ней. Нет, мы здесь имеем, несомненно, дело с поэзией, и можно даже точно указать, с каким именно родом ее. Это — ода, правда, растянутая на 85 страниц, но все-таки самая настоящая ода, со всеми особенностями, свойственными оде со времен Пиндара: гиперболой, парением, лирическим беспорядком и т. д. И если бы автор честно заявил, что он не преследует других целей, кроме как воскрешение забытого литературного жанра, у нас не нашлось бы ни слова осуждения; можно ли, в самом деле, требовать у соперника Ломоносова и Державина логической последовательности, научной точности и других почтенных качеств, присущих исследованию! Но автор хочет что-то такое доказать, — а это обязывает.

Тов. Горлов, очевидно, полагает, что доказательство состоит в том, что известное количество более или менее литературно отделанных фраз располагается в виде ряда силлогизмов. Мы полагаем, что такого формального признака еще не достаточно, а потому аргументация Горлова нас не убеждает ни в малейшей степени. Бесполезно опровергать эту аргументацию звено за звеном, доказывать ошибочность каждого положения. Это мелочная, неблагодарная и утомительная работа. Ошибок, софистики, путаницы слишком много. Достаточно будет отобрать наиболее яркие примеры, указать на основные дефекты. В работе тов. Горлова проводятся две мысли: первая — то, что футуризм есть единое, монолитное течение; нельзя, по его мнению, говорить о разных футуризмах; даже итальянский и русский футуризм представляют собой явления одного порядка, одной окраски

и общественного значения (последнее — совершенно правильно). Вторая — футуризм революционен, непримиримо враждебен буржуазному обществу, является искусством пролетариата. Как же это доказывается? Несколькими чрезвычайно простыми приемами. Во-первых, на место футуризма ставится один футурист: Маяковский. Вся книга Горлова, за исключением нескольких первых страниц, представляет собой сплошной комментарий к стихам Маяковского. Есть правда, глава, посвященная Крученых, но в ней говорится о нем лишь, как о теоретике. Понятно, что когда мы вместо того, чтобы разобрать футуризм в целом, говорим лишь об одном определенном поэте, мы этим самым устраняем из нашего поля зрения ту проблему, которую должны были решить, а именно: единен ли футуризм, или он заключает в себе целый ряд различных течений и тенденций? Во-вторых, для доказательства революционности футуризма строится следующий силлогизм: Футуристы восставали против мещанской эстетики. Но мещанская эстетика порождена мещанским бытом. Мещанский быт — производное капиталистического строя. Стало-быть, восставая против мещанской эстетики, футуристы восставали против капитализма: «футуристы делали ту же революцию, что и большевики, но с другого конца». В другом месте тов. Горлов говорит даже следующее: «Буржуазия считала свой порядок вечным. Исчерпав в течение столетия все свои экономические возможности, она идеологически закостенела. А, вместе с тем, естественно, закостенела и формально. Продвигаться дальше — это значило для нее подвигаться к социализму. Чтобы остановить действие, нужно остановить сознание, а чтобы остановить сознание, — нужно наложить узду на его форму — на слово. Такою уздою и была в последнее время грамматика». Итак, главным препятствием на пути к социализму была грамматика, и футуристы, восставшие против нее, выходит, делали гораздо более революционную работу, чем Ленины, Зиновьевы, Сталины, действовавшие в подпольи, организовывавшие партию и т. д. Недаром, ведь, Маяковский утверждает, что сделать то, что сделал он —

Труднее, чем взять
Тысячу тысяч Бастилий.

Ясно, конечно, что все эти неуклюжие софизмы ровно никуда не годятся. Восстание против мещанской эстетики и даже мещанского быта еще вовсе не делает поэта революционером; оно вовсе еще не означает восстания против буржуазного строя. В противном случае мы должны были бы считать в числе революционеров Ницше, Ибсена, Готье, Флобера, Мопасана, Гонкуров, Бодлера и др., а между тем многие из них (Флобер, Готье, Гамсун) принадлежат к самым сознательным и последовательным реакционерам и врагам социалистического движения. Вообще, как правило, писатели, художники, люди, живущие жизнью богемы и обладающие несравненно более широким кругозором, чем средний буржуа, враждебно относятся (особенно в молодости) к мещанским вкусам, привычкам, быту. Неверно изображать поэтов буржуазии апологетами мещанства. Но вся их неприязнь, ненависть к обывателю, филистеру, мещанину, хотя и приближает их к пролетариату, делает их произведения более близкими, понятными ему, не является доказательством их враждебности к буржуазному строю в его основах.

Если же мы обратимся к русскому футуризму, то без труда убедимся, что при своем возникновении он был типичным буржуазным течением; эта буржуазность только несколько маскировалась тем, что он, как правильно замечает тов. Троцкий, не вышел из богемной стадии, свойственной каждой молодой школе. Неверно, будто буржуазия ненавидела футуризм и считала его опасным. Русские футуристы находили себе друзей среди буржуазии, покровителей, меценатов, доступ в салоны, известность, славу. Самый популярный поэт мещанства, соперник Изы Кремер и Вертинского, Игорь Северянин, вышел из среды футуристов. Да и зачем было буржуазии бояться футуристов? Они для нее были не потрясателями основ, а гаерами, дававшими своими желтыми кофтами материал для скандальной хроники, — острой приправой к пресному существованию. А когда пришла война, разве они не стали писать такие же плохие патриотические стихи, как и прочие поэты? Горлов старательно доказывает, что индустриализм футуристов, их культ машины делали их неприемлемыми для буржуазии. Эстетика машины, по его мнению, враждебна капитализму, так как последний задыхается от обилия созданных им самим машин и товаров. Это опять-таки сплошная софистика. Футуризм возник на той стадии развития капитализма, когда производительные силы еще возрастали, когда капитализм отнюдь не уперся в безысходный тупик, в перманентный кризис. Машины, действительно,

часто «били капиталиста по карману», но они же являлись средством к завоеванию богатства, власти, так что капиталисту вовсе незачем было их ненавидеть. Если продолжать рассуждения Горлова дальше, то выходит, что капиталисту, возненавидевшему машины и товары, остается, как Тургеневской Лизе, только одна дорога: в монастырь.

Капитализм, в своей империалистической стадии, действительно создает, как это утверждает тов. Лерс, эстетику машины, культ ее, ущерб живому человеку (что для него личность рабочего?). Для него машины означают неограниченную возможность развития, обогащения, власти, механизм — ту идеальную степень исполнительности, безответности, подчинения, до которой он мечтает довести рабочего. Характерно, что в русском футуризме, в котором индустриальные тенденции были в первый период довольно слабы, самым их ярким выразителем явился мещанин par excellence, поэт ресторанов и нарумяненных Нелли, Северянин.

Приведем в заключение несколько образчиков критического остроумия и осведомленности тов. Горлова:

1. «Вредоносность» теории Дарвина о борьбе за существование была сознана буржуазией лишь тогда, когда эта теория была использована и претворена К. Марксом в учение о борьбе классов».

Тут, что ни слово, то ошибка:

I. «Марксово учение о борьбе классов» было изложено последним достаточно полно уже в 1847 г., в «Коммунистическом манифесте»; сочинение же Дарвина, где излагалась его теория о естественном подборе и борьбе за существование, «Происхождение видов», появилось только в 1859 г., т.-е. через 12 лет после «Манифеста», так что ни о каком не только претворении, но и прямом влиянии Дарвина в данном случае говорить не приходится. То, что учение Дарвина «лило воду на мельницу» марксизма, конечно, совершенно верно, но это уже другой вопрос.

II. Учение о борьбе классов не является открытием Маркса, не составляет его собственности. «Что касается меня, то мне не принадлежит ни заслуга открытия классов современного общества, ни заслуга открытия их борьбы между собой. Буржуазные историки задолго до меня изложили историческое развитие этой борьбы, а буржуазные экономисты—экономическую анатомию классов» (К. Маркс, Из письма к Вейдемейру от 5 марта 1852 г.). Историки, о которых говорит Маркс, — Тьери, Минье, Гизо — писали лет за 40—30 до Дарвина.

2. Горлову надо доказать, что футуристы были правы в своем «отрицании» и развенчивание природы. Любовь к природе, оказывается, последний оплот идеализма. «Бог, как создатель мира, как существо, стоящее над природой, потерял уже всякий кредит. И вот для восстановления его пошатнувшегося хозяйства, его решили сочетать браком с богатой невестой. Бог стал природой, и природа стала богом. В этом вся сущность идеализма в философии» (курсив мой. *А. Л.*). Вся абсурдность этого утверждения станет особенно ясной, когда мы сравним его с тем, что говорил о сущности идеализма Энгельс: «Философия разделилась на два больших лагеря... Те, которые утверждали, что дух существовал прежде природы и которые, следовательно, так или иначе, признавали сотворение мира, составили идеалистический лагерь. Те же, которые основным началом считали природу, примкнули к различным школам материализма. Ничего другого не заключают в себе выражения: идеализм и материализм, взятые в их первоначальном смысле» (Ф. Энгельс, Л. Фейербах). Сущность идеализма, следовательно, вовсе не в том, что бог — природа (это утверждает пантеизм, а пантеизм — у Спинозы — является только теологически-окрашенным видом материализма), а в том, что дух — над природой и прежде ее. Любовь к природе ничего не заключает в себе идеалистического, наоборот, это лучшее противоядие против идеализма.

3. «Но, развенчав природу... Маяковский забывает старые счеты; теперь он относится к ней по-хозяйски, спокойно и просто:

Вселенная спит,
Положив на лапу
С клещами звезд огромное ухо.

Здесь природа уже, как добрый дворовый пес, выполняет положенную ей функцию».

Признаться, я не знал, что природа исполняет обязанности дворового пса и что в ее функции входит охрана ночного сна футуристов.

4. «Что страшного, — спрашивает тов. Горлов, — в том, что море великое? Велика Федора, да дура, а он (человек)

маленький, да умный». Неподражаемо. Прелестно. Вот именно: велика Федора...

5. Маяковский пишет:

Мария!
. . . .
Тело твое просто прошу,
Как просят христиане... и т. д.

Горлов заявляет: «Впервый раз с тех пор, как поэты начали петь о любви, сказаны о ней правдивые слова. Да, когда человек любит, он просит тела. Мы все это знаем... Мы знаем, что основа любви— половое чувство» (Да неужели?), «и в половом акте сливаются тела, а не души» (Волга впадает в Каспийское море). «Мы знаем, что можно любить человека, не любя его души» (лошади едят овес и сено), «и нельзя любить, не любя тела» (летом тепло, а зимой холодно).

Неужели тов. Горлов, в самом деле, думает, что, сказав о любви тела, Маяковский, а за ним и он сам, открыли Америку? Неужели он не знает, что мотив любви тел так же древен в мировой поэзии, нет, еще много древнее, чем мотив любви «идеальной», «платонической»? Неужели он не читал «Песни песней», греков, Гете, Гейне, Пушкина?

II

О «ПЕРЕВАЛЕ».

Это очень молодая организация: и по времени возникновения и по своему возрастному составу. Если, например, основное ядро «Кузницы» образуют писатели, начавшие писать и печататься еще до революции, — Ляшко, Обрадович, Якубовский, Низовой, Новиков-Прибой, — то в «Перевале» мы видим исключительно молодежь, выдвинутую революцией и успевшую проявить себя, главным образом, во второй ее период, после 20-го года. Возраст 18—25 лет является здесь преобладающим.

От такой молодой группы нельзя, конечно, требовать, чтобы она, в доказательство своего права на существование, пред'явила целый ряд устоявшихся, законченных писателей. Этого мы, кстати сказать, не встретим не только у «Перевала», но и в более старых об'единениях. Единственное, чего здесь можно (и должно) желать, это — талантливости и серьезного отношения к своему писательскому делу. Оба эти условия в «Перевале» на-лицо.

В «Перевале» мало законченных, выкристаллизовавшихся писателей, но много талантливой молодежи. Она еще находится в процессе брожения, роста, формирования, но это не значит, что она бесформенна. Отдельные художественные индивидуальности уже сейчас проявляются своеобразными чертами, иногда очень яркими. Артем Веселый и Ветров, Светлов и Ковынев, Акульшин и Наседкин—не все эти имена пользуются широкой известностью, но для того, кто внимательно следит за молодой литературой, все они — имена собственные, за каждым из них — определенная творческая личность, своеобразное художественное лицо. Эти имена собственные иногда хотят сделать нарицательными — и притом в дурном смысле (стихи Безыменского о Михаиле Голодном и Светлове), как пример рабочих поэтов, оторвавшихся от класса, из-за стремления стать спецами в писательском деле. Упрек необоснованный: верно, конечно, что перевальцы стараются

овладеть «секретами ремесла», формой, мастерством. Они проходят стаж ученичества, понимая это выражение в самом широком смысле, и проходят, в общем, хорошо. Но ведь ясно, как день, что овладение элементами художественной грамотности, элементами культуры — первое и необходимейшее предварительное условие для того, чтобы писатель был действительно «организатором сознания», а не халтурщиком. Какова бы ни была врожденная даровитость, писатель не может руководствоваться только тем, что «бог на душу положит», пробавляться одним вдохновением. Может быть, потому перевальская молодежь и пишет ярче, колоритнее, интереснее, чем, например, молодежь из Маппа, что она не только говорит об усвоении художественной культуры, но и усваивает ее. Правда, при этом она делает ошибки и усваивает иногда то, что не надо, но эти ошибки свойственны не одним перевальцам. Они исправимы. Известно старое правило, что нельзя выучиться ходить, не падая.

Как и в большинстве современных писательских об'единениях (особенно молодых), в «Перевале» поэты сильно преобладают над прозаиками. Это довольно невыгодно отражается на альманахах группы: на каждый сборник приходится до 30 стихотворений. Такое преобладание стихов перешло к нам по наследству от первых лет революции, когда художественной прозы почти не существовало и гипертрофия стихотворной формы достигла максимальных пределов. Но то, что было естественно и неизбежно в годы кризиса, когда старая литература умерла, а новая только нарождалась, становится анахронизмом в наши дни органического роста литературы. Параллельно этому росту и росту требовательности читателя и углубления его запросов стихи начинают все больше и больше отходить на задний план. Их читают все менее охотно, — и мы стоим теперь перед своеобразным кризисом сбыта стихов. Стихи не находят читателя. Книги, написанные короткими строками неравной длины, остаются лежать на складах. Отчасти это, отчасти и другие причины заставляют писателя переходить от стихов к прозе. То же самое, вероятно, произойдет и с рядом перевальских лириков (отчасти, кажется, уже происходит).

Количественный перевес поэтов в «Перевале» не означает, однако, что проза его в забросе. Среди прозаиков находится самая крупная фигура «Перевала» — Артем Веселый. Это — один из наиболее талантливых и многообещающих

пролетарских писателей, вообще, и, пожалуй, самый сильный и оригинальный стилист среди них. Его напряженный, стремительный стиль, в котором динамичность своеобразно соединена со сгущенно-колоритной бытовой, «характерной» речью (род динамизированного сказа), его короткая, отрывистая, задыхающаяся фраза, где глаголы сплошь и рядом опущены, бешено-быстрый темп рассказа, увлекающий читателя, как горная река, и, как горная река, образующий круговороты, пороги, страстная напряженность действия, стремление эту страстность и динамику подчеркнуть всеми имеющимися в распоряжении писателя средствами — вплоть до типографских ухищрений, до игры шрифтов, до опускания знаков препинания, резкие и сильные страсти, цельные примитивные натуры, — во всем этом проявляется молодой романтизм, избыточный, полнокровный и героический, сближающий Артема Веселого с молодым Горьким. Есть нечто горьковское в его пристрастии к партизанской вольнице, в его Феньках и Илько. Это дало даже кой-кому повод упрекать Артема в идеализации махновщины. Обвинение незаслуженное: вряд ли кто-нибудь изобразил так ярко махновщину именно с ее отрицательной стороны, как это сделал Артем Веселый, выведя своих незабываемых матросов-дружков, Ваньку-Граммофона и Мишку-Крокодила, героев его лучшей вещи «Реки огненные». «Отличительные ребятки. Нахрапистые, сноровистые, до всякого дела цепкие да дружные. Насчет разных там эксов, шамовки али какой ни на есть спекуляции—Мишка с Ванькой первые хваты. С руками оторвут — свое выдерут. Ну, а накатит веселая минутка, и чужие для смеху прихватят. Чорт с ними, не связывайся: распотрошат, и шкуру на базар. Даешь-берешь денежки в клеш и каргала». Вот как они сами описывают свое участие в гражданской войне: «Жизня дороже дорогова. Пьянку мы пили, как лошади. Денег—бугры. Залетишь в хутор—разливное море: стрель, крик, вуй, кровь, драка. Хаты в огне. Хутор в огне. Сердце в огне. Цапай хохлушку любую, на выбор, и всю ночь ей восхищайся... Церковь увидишь и счас снарядом по башке — щелк!.. Вперед жизни бежали... Так бежали: чоботы с ног сваливались.

Ой, яблочко
Да з листочкамы,
Иде Махно
Тай з синочкамы...»

«Реки огненные» служат лучшим образчиком того, что можно назвать первой манерой Артема Веселого. Динамика стиля с его коротким дыханием, с его отрывистой фразой здесь еще не доведена до преувеличений, как в другом рассказе «Дикое сердце», где чрезмерное убыстрение, опускание сказуемых и т. д. порой затрудняют понимание написанного. Нет также в «Реках огненных», проникнутых здоровым грубоватым юмором и большой трезвостью, романтической дымки, явно ощущаемой в «Диком сердце». В «Диком сердце» и «Вольнице» первая манера Артема Веселого доведена до максимального развития. После «Вольницы» наступает резкий перелом. Артем Веселый круто поворачивает на новый путь. Он переходит к большим полотнам, к более спокойному, глубокому и шире охватывающему действительность эпосу. Этот переход намечен в его романе, изображающем дни революции в провинциальном городе — «Страна родная», еще нигде не напечатанном, но отрывки из которого автор читал на собраниях «Перевала». Трудно судить, конечно, по этим отрывкам о вещи в целом. Пока с уверенностью можно сказать только одно: Артем Веселый не остановился на достигнутой точке мастерства, но продолжает непрерывно развиваться дальше. От крутости и внезапности поворота происходят недостатки новой вещи: новая стилистическая его манера не достигла еще яркости прежней, она несколько тускловата, но по типу своей организации выше, синтетичнее первой. Обширный материал еще не совсем подчинился писателю, он еще им владеет. Вещь (пишущему эти строки известны 7 глав из 12) как будто лишена композиционного единства. В романе явно пробивается сатирическая струя, но она должна была бы быть более подчеркнута. Некоторые главы очень удачны (рапорт инструктора, спектакль).

Артем Веселый — самый талантливый прозаик в «Перевале». Ветров, автор повести «Кедровый дух», помещенной в первом сборнике группы, не имея стилистической самобытности Артема, обладает все же рядом хороших данных. Это — умный, здоровый писатель, крестьянского толку, рассказывающий о деревне не торопясь, медленно, вдумчиво, задушевно. У него склонность к лиризму, он часто вставляет в ткань произведения лирические описания природы, которые должны создавать «настроение» (здесь слабая сторона писателя). Сибирская деревня во время революции, ее своеобразные нравы и обычаи, отношение к Советской власти, кулацкие восстания, — словом, ее «война и мир» показаны автором отчетливо, без излишних нажимов и подчеркиваний и связаны в одно целое узлом истории любви техника Иванова и крестьянки Вари (город и деревня?), рассказанной с мягким, но и чрезмерным, многословным лиризмом.

Костерин, выпустивший книгу «На изломе дней», находится еще в процессе нащупывания пути к самовыявлению. Достижения даются ему трудно, он растет медленно и каждую позицию должен брать с бою. Едва ли не большая часть его вещей посвящена Кавказу. Некоторые из них производят довольно сильное впечатление — например, «Перевал», — но есть рассказы, как «Ассир-абрек», отличающиеся крайней безвкусицей («Его мятежная душа искала свободы, тешилась веселой абрекской игрой среди станиц... А Нанта? Нанта не любила джигита» и т. д.). Путевые его очерки «На Чечне», помещенные во второй книге альманаха «Перевал», написаны уже гораздо проще, и если можно так выразиться — с большим литературным достоинством, интересны по содержанию.

Среди совсем молодых прозаиков «Перевала» надо отметить А. Платонова. Он находится под сильным влиянием Арт. Веселого — не только стилистическим. Он умеет писать занимательно, интересно — достоинство далеко не маловажное. Неизвестно, конечно, почему его «Броневые отвалы» названы именно так, — с равным успехом можно было бы подобрать еще дюжину звучных и не имеющих касательства к рассказу заглавий, — но читаются эти «Отвалы» легко — и вещь не пустая.

Если мы перейдем от отдельных прозаиков «Перевала» к его прозе в целом и захотим характеризовать ее тенденции, ее направление, ее особенности, то мы должны будем определить эту прозу, как р е а л и с т и ч е с к и - б ы т о в у ю. При чем особенно большое место уделяется изображению деревни (Ветров, Сергеева, Федоров, Ряховский, Путешественник), деревни новой, взбудораженной и пересоздаваемой революцией. Больших художественных обобщений мы в этой прозе — за исключением Артема Веселого — не увидим, но не увидим и идеологических уклонений, по крайней мере, сколько-нибудь крупных. Это — не очень глубокая, но здоровая, ровно растущая литература. Ей, пожалуй, не хватает темперамента, того темперамента, которого так много у Артема.

Иную картину представляет собой перевальская лирика. Она темпераментней и ярче. Большинство перевальских талантов ушло именно в лирику. Там — Светлов, Ясный, Голодный, Наседкин, Ковынев, Эркин, Василенко. У лириков видна более тщательная работа над формой, они глубже прозаиков. Но именно они навлекли на «Перевал» больше всего упреков в идеологической невыдержанности, в мелкобуржуазности и т. д. В чем же здесь дело?

Если попытаться одним словом формулировать то первое и основное впечатление, которое производят стихи перевальских поэтов — в отличие от многих и многих других, — то этим словом будет — искренность. До конца и безусловная. Перевальцы не декламируют, не показывают только парадные комнаты своего я, не заслоняются вывеской. Мир эмоций всегда отстает от сознания. Рожденье нового человека происходит не сразу и трудно. У поэта есть два пути для выявления этого нового человека. Он может подойти к своей задаче поверхностно, показать поверхность сознания, то, что я назвал парадными комнатами. Это — самый легкий путь, с минимальной опасностью уклонов — и на него чаще всего ступают. Но есть и другой путь, несравненно более трудный, зато и более ценный: показать, как новое, пролетарское мироощущение, новый строй чувств и навыков борется внутри человека с ветхим Адамом традиционных привычек, настроений, вкусов, с налипшими на пролетариат наслоениями прошлых веков, с отпечатками, оставленными в его душе господствовавшими классами (ведь и сейчас еще сохраняют свое значение слова Маркса, обращенные к пролетариату: «Вы должны 15, 20, 50 лет вести междоусобные и международные войны — не только для того, чтобы изменить внешние условия, но и для того, чтобы изменить самих себя»), как шаг за шагом этот новый человек пробивает себе дорогу, соскребает наслоения прошлого, стирает его следы. Этим путем идет, — по крайней мере, старается итти — «Перевал». Но, конечно, на нем, на этом пути, опасность уклонов гораздо сильнее. Здесь легко сорваться — и надо признать, — перевальцы иногда срываются. Искренность легко превращается в желание, — а потом и привычку — выворачивать себя наизнанку. Эта болезнь самовыворачивания есть кое у кого из перевальцев (Светлов, Ковынев) и с ней, конечно, надо бороться — в первую очередь тем, которые ею больны, — бороться против нездоровых настроений, против прорывающегося порой пессимизма. Следует, словом, взять себя в руки. Но тем, которые так охотно хихикают по поводу «грехопадений» перевальцев, следовало бы быть осторожнее. Ведь они часто только потому имеют возможность выступать в роли незапятнанных судей, что сами боятся быть откровенными, искренними до конца. И если бы они писали с такой же искренностью, как перевальцы, то кто знает, какие песни мы бы от них услышали? Конечно, вовсе не всякое настроение надо обязательно перелить в стихи. Некоторые следовало бы лучше подавить в себе: и в интересах автора, и в интересах читателей. Но это не значит, что нормально такое положение, при котором поэт и его внутренний мир — сами по себе, а стихи — сами по себе, и связь между ними едва ощущается. Вот если бы эти поэты ступили на тот трудный путь, по которому идет «Перевал», и на нем бы не оступились—они бы имели право на превосходство. И мы все-таки считаем, что, несмотря на срывы и уклоны, допущенные перевальцами, которые следует признать и с которыми им надо бороться, дорога, выбранная ими, — правильная. Это — тот путь, который отличает поэта от ритора и декламатора.

Одной из самых характерных фигур «Перевала» является Светлов. В нем скомбинированы типичные для «Перевала» достоинства и недостатки. Это — поэт умный, со склонностью к тому, что называют лирикой мысли. Он обладает ценным свойством обобщения своих чувств и переживаний; в них он выделяет то, что делает их характерными для целой группы и даже эпохи. С одной стороны, он еще связан с прошлым, с еврейским бытом и традициями, с поэзией синагогальных сумерок, со старым ребе, который

Глупей, чем ребенок,
И умней, чем лорд Керзон.

С другой стороны, он начинает отходить от прошлого, преодолевать его: синагогальная романтика блекнет, рассеивается и поэт уже готов, «если надобно, седую синагогу подпалить со всех сторон» и старый ребе умирает под упавшей стеной синагоги. Светлов явственно чувствует власть прошлого — и старается от нее освободиться. Он четко сознает борьбу старого с новым в своей душе, он знает, что отстал от деда и еще не пристал к внуку, но он знает также, что он есть тот мост, который ведет от деда к внуку. Он чув-

ствует свой «высокий рост», и пусть теплушка, в которой он едет — разбитая, это все же теплушка в поезде истории, мчащемся вперед:

Но становится теплушка доброй,
Но в груди моей радость иная,
Если деда звериный образ,
Если внука железный образ
Мне буденовка заслоняет...

Понимаю, в чем мое дело,
Узнаю, куда я еду:
Пролегло мое длинное тело
Перешейком меж внуком и дедом.

Но поэт — сын того народа, в котором национальная обособленность проявилась особенно сильно; история обвязала его руки добавочными крепкими путами. Даже тогда, когда он наедине с любимой «девушкой чуждого племени», его глазам представляются картины унизительного прошлого и снова бередят больную чувствительность человека угнетенной нации:

И мне кажется земля моложе,
Сверху небо, внизу зима
И на снежном бездорожьи
Одинокая корчма.

Дед мой мечется от стойки к пану,
И от пана к стойке назад,
Пан на влажное дно стакана
Опустил свирепеющий взгляд.

И я вижу в любимом взгляде
Женских глаз голубей степей,
Как встает их разбойный прадед,
И веселой забавы ради
Рвет и треплет дедовский пейс.

Но эти картины не пробуждают в нем гнева, злобы, недружелюбия:

Оттого ли, что, должно быть,
Кровь меняется каждый век,
Оттого ли, что жизнь моя отдана
Дням беспамятства и борьбы,
Мне, не имевшему родины,
Прошлое легче забыть.

Эти слова показывают нам, какая огромная разница между эмансипирующимся от национальной ограниченности

буржуазным поэтом и Светловым. Светлова к забвению прошлого, к интернационализму привела революция, «дни беспамятства и борьбы», рабочая солидарность, заводы, которым посвящено им столько влюбленных, хотя и не всегда удачных, строк.

В последнее время у Светлова все явственней пробиваются ноты грусти, уныния. Есть они в его поэме «Ночные встречи», первая часть которой в художественном отношении очень не плоха (вторая, сатирическая, написанная под Гейне, удалась гораздо меньше), есть и в стихах, посвященных Н. Кузнецову. Ноты уныния, ноты сожаления о минувшем времени, о периоде военного коммунизма, когда все было проще, героичней и понятней.

Вряд ли можно короче и ярче определить Светлова, чем сделал он это сам в одном из своих произведений:

Я в гражданской войне нередко
Был веселым и лихим бойцом,
Но осталось у меня от предков
Узкое и скорбное лицо.

Светлов — со стороны формы — развивался под преимущественным влиянием Тихонова (да еще Гейне). Под тем же тихоновским явлением рос, как поэт, и Ясный.

Ясный бодрее, резче и проще Светлова. У него больше задору и, пожалуй, молодости. Он пишет более неровно, чем Светлов, у него нет той ясности мысли, которая присуща Светлову, и потому его «умные» вещи выходят несколько темными. Этим страдает и одно из его лучших стихотворений, помещенное в «Красной Нови» и написанное сильным и энергичным стихом, показывающим, как вырос Ясный, как поэт:

Проверенная, что часы
И, как часы, заведенная в вечность,
Гудит от звезд до утренней росы,
Гудит земля тяжелым шагом человечьим.

И отданы: ночам звезда
И крылья дням, чтоб улетали птицами.
А нам даны: жестокая страда
И радость, что ночами только снится

И верные даны глаза,
Чтоб не глядеть глазам назад.
И черная цветет трава
На буйных крепких головах.

И руки наши — соль земли —
Травою рыжей поросли.
И ноги. Пара крепких ног:
Им позавидовал бы бог.
Даны еще крутые лбы,
Чтоб лбами стены прошибить.

Талантливый и совсем еще молодой Б. Ковынев стоит в самом начале своего поэтического пути. У него густой, образный стих и, несмотря на крайнюю молодость, ясно уже обозначенная индивидуальность. Он — под сильным и формальным и идеологическим влиянием Есенина (вообще Есенин, на-ряду с Тихоновым, является тем поэтом, который оказал особенно сильное влияние на «Перевал»), но вносит в есенинское много своего. Его революционность гораздо ярче и определеннее; во имя грядущего готов он

...горы несть
И сотни лет стоять на карауле.

Но так же, как и Есенин, он — в грусти о деревне, он не может сжиться с городом, его тянет к лопухам, к вишневым закатам, к еловому шуму:

Я помню день, заброшенный в когда-то,
Я помню край, заросший в лопухи,
Где в тихий звон вишневого заката
Пролепетал я первые стихи.

Я помню лес и старую берлогу,
Что одиноко мается и ждет,
Еловый шум, березку у порога
И на опушке волчий хоровод.

Я с детства самого на сердце прячу
Об этом домике в леску
Мою привязанность собачью,
Мою, как лес, мохнатую тоску.

Но его грусть резче, определеннее, мрачнее, чем у Есенина. Волчий хоровод — не случайный образ. Ковыневу явственно звучит голос «четвероногих прадедов», который зовет его от городов, от людей — к одиночеству и лесу:

волчий вой мне все-таки милей
Моей родной членораздельной речи.

И он признается:

...я чувствую теперь,
Что я и впрямь диковинный калека.
В моей груди ворочается зверь,
Четвероногий прадед человека.

«Волчий вой» и «Четвероногим прадедам» знаменуют собой апогей этого столь несовременного и несвоевременного романтического протеста против города, общества, протеста, запоздавшего, по крайней мер, лет на сто. Из него давно уже выветрилось всякое положительное содержание, и очень жаль, что поэт с такими прекрасными данными, как Ковынев, мог, хотя бы и на короткое время, стать жертвой таких крайних — и вредных в своей антиобщественности — настроений. Нам кажется, впрочем, что поэт уже выходит из этой полосы. Само ж по себе характерное для Ковынева тяготение к природе, к простоте и естественности, если его освободить от крайностей, не представляет собой ничего плохого. Оно толкает иногда поэта к созданию превосходных вещей, как, например, «Заячья любовь», конец которой, к сожалению, несколько испорчен обычным промахом Ковынева: ему мало картины, надо к ней еще написать об'яснительный текст, присочинить, так сказать, мораль басни.

Мы выбрали Светлова, Ясного и Ковынева, как три наиболее типичные в своих достоинствах и недостатках фигуры перевальских лириков. Конечно, ими далеко не исчерпывается вся лирика «Перевала». Нам пришлось оставить в стороне ряд несомненно-интересных авторов, как Михаил Голодный, наиболее городской и пролетарский из перевальских поэтов, Вас. Наседкин с его уверенным, спокойным, торжественным и несколько холодным стихом, Василенко, Кауричев, Эркин, Зарудин, Дружинин, 18-летний Джек Алтаузен с его красочными сибирскими вещами и др. Подробное рассмотрение всех этих авторов расширило бы слишком намеченные рамки статьи.

В заключение скажем несколько слов о самом ярком представителе крестьянского крыла в «Перевале», о Родионе Акульшине.

Как лирик, Акульшин стоит невысоко: в его лирических стихах много безвкусицы и банальности. Его сила — в тех небольших эпических вещах, которые посвящены изображению крестьянской жизни. Написаны они стихами, боль-

шей частью без рифм, — порой классическим элегическим размером, как у Радимова (чередование гекзаметра с пентаметром), порой другим каким-нибудь протяжным размером (анапест, 5-стопный хорей). Это всегда почти жанровые картинки, иногда с сильным выступанием анекдотического элемента, написанные с большим вкусом и чувством меры. Для Акульшина не существует неприемлемых, рискованных, непоэтических тем и положений: он рассказывает о том, как крестьянка рожает и как бабы ищут друг у друга в голове — и все это у него выходит просто, ненарочито, естественно. И старая и новая деревня, и старички, сватающиеся к вдове Апросинье, кидающие жребий, кому она достанется — а ей все равно, тот хорош, кто «скорей легистрацию справит», и синеглазый подпасок Иван, который на дудках выводит «то, что бабы зовут «терцанал», и незадачливый жених, «комиссар лягушиный» — все у него показано умно, с несомненным юмором и темпераментом. Он темпераментнее Радимова, влияние которого (да еще, быть может, более отдаленное Гете — «Герман и Доротея») сильно чувствуется.

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН.

I. «Пугачев».

Понятно, что революция могла натолкнуть поэта на такую грандиозную тему, как Пугачевское движение. Но на примере поэмы Есенина лишний раз убеждаешься, что не следует браться за эпические сюжеты, когда обладаешь чисто лирическим дарованием неширокого диапазона. В противном случае получается «Вампука».

Предположим, что ту же тему обработал бы... не буду уж говорить о великих поэтах прошлого... скажем Маяковский. В поэме были бы тогда свои недостатки, она была бы в два раза длиннее, исполнена лязга и грохота. Но этот лязг и грохот были бы железными. И над хаосом носился бы дух бунта и возмущения, резкое дыхание стихийной мощи, которым веет с каждой страницы «150.000.000».

Не то у Есенина. В его драматизированной поэме нет ни драмы, ни эпоса. Мы слышим одну бесконечную декламацию, нагромождение образов и метафор.

Некоторые из них сами по себе очень выразительны и красивы, но не имеют никакого отношения к развитию поэмы, к ее духу, нарастанию ее действия.

Они самодовлеющи, и никакого, собственно, нарастания действия нет, а есть одно топтание на ровном поле метафор. И начинает казаться, что только для этих метафор и написана поэма. Я уж не говорю об историческом колорите, о колорите эпохи. Его просто нет, и в планы автора, может быть, и не входило давать его. Не стану долго останавливаться и на очаровательных анахронизмах à la Шекспир (напр.: «Керосиновую лампу в час вечерний зажигает фонарщик из города Тамбова». В 70-х-то годах XVIII столетия?). Это, возможно, стилизация под великого англичанина. Но вот что особенно поразительно: не передано глав-

ное — дух бунта, народного возмущения, народной революции. Народа в поэме собственно и нет. Но можно было эту стихийность, этот мятеж передать в фигурах Пугачева и его соратников. Так нет же! Посмотрите, как слащаво, как манерно, как жалко они обрисованы!

Вот, например, диалог прямо из «Вампуки»:

Сторож.

Кто ты, странник? Что бродишь долом?
Что тревожишь ты ночи гладь?
Отчего, словно яблоко тяжелое,
Виснет с шеи твоя голова?

В солончаковое наше место
Я пришел из далеких стран.
Посмотреть на золото телесное,
На родное золото славян.
Слушай, отче! Расскажи мне нежно,
Как живет здесь мудрый ваш мужик?
Так же ль он в полях своих прилежно
Цедит молоко соломенное ржи?
Так же ль мирен труд домохозяек?
Слышен прялки ровный разговор?

Кто бы вы думали этот собеседник сторожа? Можно ли узнать в этом оперном пейзане, изысканно и идиллически воркующем, Пугачева, того Пугачева, который мстил, жег и вешал? Не кажется ли вам, что этот начитанный в имажинизме джентльмен еще прошлым летом декламировал в «Стойле Пегаса»?

Пугачев Есенина добрый малый, чувствительный, впечатлительный и нервный. Любит пожаловаться, подекламировать, поплакать:

Бедные, бедные мятежники,
Вы цвели и шумели, как рожь.
Ваши головы колосьями нежными
Раскачивал июльский дождь,
Вы улыбались тварям...

Не страшны, как видите, и мятежники, «улыбающиеся тварям». Во всех них мало героического, мужественного, даже просто мужского. Может быть, в этом-то и кроется своеобразное очарование есенинской драмы. Гейне говорил,

что главная прелесть Расина состоит в своеобразном маскараде его героев: маркизы наряжены женщинами древности, Федрами и Андромахами; изящные кавалеры Людовика XIV — Ипполитами и Пиррами. Есенин пошел еще дальше: его женщины переодеты мужчинами, его идиллические пейзане — мятежными бунтовщиками, и поэты из «Стойла Пегаса» загримированы под cosaque russe [1]).

Но если, в целом, драма (вернее, драматизированная поэма) совершенно не удалась Есенину, то отдельные лирические места превосходны, что еще больше подтверждает сказанное мною об исключительно лирическом характере его творчества. Вот, например:

Эй, ты, люд честной да веселый,
Забубенная трын-трава!
Подружилась с твоими селами
Скуломордая татарва.
Свищут кони, как вихри, по полю.
Только взглянешь — и след простыл.

Или конец поэмы, слова Пугачева. По отношению к Пугачеву они совершенно ложны в своей сантиментальности и мягкости, но взятые сами по себе, безотносительно к нему, они очень хороши — теплотой колорита, красочностью образов:

Юность, юность! Как майская ночь
Отзвенела ты черемухой в степной провинции,
Вот всплывает, всплывает синь ночная над Доном.
Тянет мягкой гарью с сухих перелесиц,
Золотою известкой над низеньким домом
Брыжжет широкий и теплый месяц.
Где-то хрипло и нехотя кукарекнет петух,
В рваные ноздри пылью чихнет околица.
И все дальше, все дальше, встревоживши сонный луг,
Бежит колокольчик, пока под горой не расколется.

Повторяю: не следует лирическому тенору петь героические партии.

Март 1922 г.

---

[1]) Под русского казака.

II. Лирика последних лет (1922—1924).

«Москва кабацкая» пользуется репутацией «страшной», «жуткой» книги. Здесь есть несомненное преувеличенье. Конечно, страшно и жутко, что талантливый поэт, один из самых одаренных поэтов современности, вместо того, чтобы серьезно работать над собой, проводит дни и ночи в кабаках, болеет белой горячкой и огораживается столиками пивной от современности. Но это — соображения больше биографического, чем литературного порядка. Правда, они не единственные. Тяжело, конечно, когда поэт со звонким, молодым голосом начинает говорить шопотом и имитирует старческие интонации, когда его горизонт суживается до четырех стен комнаты. Тяжело читать стихи с необитаемого острова, про которые никак не скажешь, когда, в какую эпоху они написаны, потому что все связи с общественностью в них порваны. Но невольная ирония, не замечаемая автором, заключается в том, что в этих «кабацких» стихах, в сущности, очень мало кабацкого. В этом смысле репутация есенинского сборника не заслужена. За «страшным» названием «Москва кабацкая» скрываются мягкие лирические стихотворения, грустные и жалобные:

Грубым дается радость,
Нежным дается печаль.
Мне ничего не надо,
Мне никого не жаль.

Жаль мне себя немного,
Жалко бездомных собак.
Эта прямая дорога
Меня привела в кабак.

В них совершенно отсутствует поэтизация разгула или то порочное очарование, которое присуще, например, стихам Бодлера. Потому нельзя говорить об их опасности. Есенин кается еще прежде, чем согрешил. Даже немногие действительно «кабацкие» стихи, имеющиеся в сборнике, переполнены возгласами отвращения и самоосуждения:

Не с того ль так чадит мертвечиной
Над пропащей этой гульбой...

Я такой же, как вы пропащий

Но эти «кабацкие» стихи, где автор чуть ли не морализует, как член «армии спасения» (смотрите, к чему приводит порочная жизнь!) — самые слабые в книге. Гораздо лучше его элегические стихотворения (они преобладают и численно). В них можно проследить два лейтмотива: сожаление о погубленной молодости, о погубленной жизни:

Так мало пройдено дорог,
Так много сделано ошибок...

и тоску по деревне, по дому, по детству:

А сейчас, как глаза закрою,
Вижу только родительский дом,
Вижу сад в голубых накрапах...

В «Любви хулигана» эти два мотива сплетаются с третьим: эротическим; в результате получаются вещи совершенно необычайной — даже для Есенина — нежности и задушевности. Эти первые любовные стихотворения Есенина нельзя даже назвать «эротическими», — так мало в них эроса. Здесь гораздо больше грусти, элегических излияний, чем страсти:

Мне грустно на тебя смотреть,
Какая боль, какая жалость!
Знать только ивовая медь
Нам в сентябре с тобой осталась.

«Москва кабацкая» — книга кризиса, книга болезни и перелома. Этого нельзя заметить, если брать ее вне связи с последующим творчеством поэта. Взятая изолированно — это самая интимно-лирическая и комнатная из книг Есенина, пожалуй, наиболее спокойная и уравновешенная, несколько однообразная по тону, приемам и ритму (из 16 стихотворений сборника 11 написаны одним и тем же размером). Есенин в ней как бы обрубает все провода, связывающие его с общественностью. Он — целиком в кругу личных переживаний. Кризисный характер книги становится очевидным только тогда, когда мы сопоставляем «Москву кабацкую» с тем, что написано Есениным до нее и — особенно — после нее. Эта эволюция Есенина отчетливо показана в сборнике его стихов, выпущенных «Кругом», в который «Москва кабацкая» входит составной частью.

В «Москве кабацкой» — одинокий человек, растерявшийся в окружающей обстановке, не знающий куда себя приткнуть. Романтика первых лет революции, столь близкая и родная поэту, схлынула, наступили трезвые, деловые будни. Озорство «Сорокоустов» и «Исповедей хулигана» устарело, приелось — и поэт со всей своей архаической деревенской романтикой оказался как будто бы лишним в буднях революционного города. Отсюда — уход в себя, кабак, преждевременная надломленность:

Я душой стал, как желтый скелет.

У Маяковского этот тяжелый душевный кризис проявился бы, вероятно, страстно, бурно, тяжело. У Есенина же, с его лирическим темпераментом, он принял формы резиньяции, тихой, почти умиротворенной грусти. Но уже в «Москве кабацкой» замечаются признаки перелома. Поэт прощается с хулиганством (надо, впрочем, заметить, что у Есенина оно никогда не было настоящим) и собирается уйти от старой больной жизни, чтобы

Слушать песни дождей и черемух,
Чем здоровый живет человек.

Явственно виден этот перелом в цикле стихотворений, следующем за «Москвой кабацкой». Они еще сохраняют элегический характер, но уже у поэта начинают раскрываться глаза на окружающий мир. Кабацкий туман рассеивается, все громче начинают звучать голоса радости и любви к жизни:

Много дум я в тишине продумал.
Много песен про себя сложил.
И на этой на земле угрюмой
Счастлив тем, что я дышал и жил.

Счастлив тем, что целовал я женщин,
Мял цветы, валялся на траве
И зверье, как братьев наших меньших,
Никогда не бил по голове.

Наконец, поэт разрывает заколдованный круг личной лирики и как будто впервые замечает то, чего прежде не видел: новую Россию. Здесь — разрешенье кризиса. Если не выздоровление, то начало выздоровления.

Родина оборачивается к Есенину какою-то новою, незнакомой ему стороной:

Что родина?
Ужели это сны?
Ведь я почти для всех здесь пилигрим угрюмый
Бог весть с какой далекой стороны.

Новая жизнь: сестры-комсомолки, выбросившие иконы, деревенская молодежь, что

Под гармонику наяривая рьяно,
Поет агитки Бедного Демьяна...

красноармеец, рассказывающий про Буденного и взятие Перекопа, — все это ошеломляет поэта:

Вот так страна!
Какого ж я рожна
Орал в стихах, что я с народом дружен?

Он как будто продолжает считать себя лишним, ненужным. Но это, конечно, не так. Кризис поэта завершается. Болезнь преодолена. В «Руси Советской», в «На родине» Есенин снова связывает обрубленные в «Кабацкой Москве» провода к общественности. Он, правда, еще не совсем разобрался в новом, смотрит на это новое со стороны, но все-таки, как друг, а не как безразличный человек:

Но голос мысли сердцу говорит:
«Опомнись! Чем же ты обижен?
Ведь это только новый свет горит
Другого поколения у хижин.

Уже ты стал немного отцветать,
Другие юноши поют другие песни.
Они, пожалуй, будут интересней —
Уж не село, а вся земля их мать».

Идеологической эволюции поэта соответствует формальная его эволюция. «Москва кабацкая» не явилась перерывом в развитии его мастерства. Через нее к позднейшим стихам тянется одна и та же непрерывная линия. Поэт все дальше отходит от имажинизма к классическому стиху, к Пушкину. Эксцентричность образа, перегруженность образами, отсутствие цельности в композиции, ставка на оглушение читателя резкостью или непристойностью заменяется ясным построе-

нием стихотворения, прозрачностью мысли и замысла, образом, целесообразно построенным и не избыточным, стремлением действовать не отдельным хлестким местом, а всей органической целостностью вещи. Увлечение Пушкиным заходит у Есенина слишком далеко (особенно в «Руси Советской»). Иные стихи почти буквально повторяют Пушкина. Дает себя знать также известное однообразие приемов. Но эти недостатки не могут все-таки заслонить основного факта: несомненного роста Есенина. Книга его стихов за 1920—1924 г.г., где имеются такие вещи, как «Памяти Ширяевца», «На родине», «Русь Советская», «Письмо матери», «Годы молодые», «Не жалею, не зову, не плачу», «Все живое особой метой» — лучшая из его книг.

1924 г.

Л. СЕЙФУЛЛИНА.

I.

Сейфуллина признана де-факто, но не совсем де-юре. Для читателя она уже давно — в ряду лучших современных писателей. Критика же еще порой пренебрежительно пофыркивает (особенно, если это критика барски-эстетского пошиба, как, например, в «Русском Современнике»), хотя, в общем, и признает крупное дарование молодой писательницы. Мы не думаем, чтоб ей стоило особенно огорчаться по этому поводу. В конце концов, для автора не всегда критика — последняя инстанция. Не всегда он должен предпочесть ее приговоры мнению читающей массы. Совпадение оценок обеих сторон случается довольно редко. До последнего времени оно как будто происходило по отношению к Бабелю: ценители его таланта с недоверием и даже с каким-то тайным страхом следили за тем, как с одобрением читателя сливается согласный хор критической хвалы. Боги завидуют чрезмерному счастью, — и они уже думали: не пора ли Бабелю бросить в море перстень, то бишь написать плохой рассказ, настолько плохой, что он бы мог рассчитывать на одобрение Тарасова-Родионова? Но вот вышел 3 номер «Октября» — и они могли свободно вздохнуть: Бабелю не нужно писать плохих рассказов, — в критической бочке меду есть уже ложка дегтю.

Теперь, когда произведения Сейфуллиной, прежде разбросанные по разным журналам и сборникам, собраны в три тома сочинений (сюда не вошел только первый по времени, затерявшийся рассказ писательницы «Павлушкина карьера»), особенно ясно выступает одна ее особенность: у Сейфуллиной нет некоторого постоянного среднего уровня мастерства, от которого (как это бывает у многих, даже у большинства писателей) отдельные произведения лишь незначительно бы

отступали вверх или вниз. Амплитуда колебаний ее мастерства огромна. Перед нами как будто два писателя: один — мастер полнокровного, уверенного, широкого искусства, создатель «Виринеи», «Перегноя», «Правонарушителей», — этих вещей, которые сделали имя Сейфуллиной знакомым и близким многотысячному читателю и в лучших страницах которых есть нечто от Толстого; и другой — автор третьесортных, жидких, безвкусных повестей, вроде «Четырех глав». Неудачность «Четырех глав» может быть об'яснена тем, что это — одна из первых вещей писательницы (неправ Ю. Тынянов, считающий «Четыре главы» каким-то новым этапом на пути Сейфуллиной, за которым — «план почти неожиданный и во всяком случае жуткий — дамские романы»; на деле развитие писательницы происходило как раз наоборот: «Четыре главы» написаны не п о с л е, а д о «Перегноя», а «Перегной»-то уж вряд ли можно назвать дамским романом). Но вот перед нами гораздо более поздняя, еще неоконченная большая вещь Сейфуллиной — «Путники», — роман, хотя тоже вовсе не дамский. Написан он несравненно лучше «Четырех глав», без этой кричащей безвкусицы. Но по существу это такая же худосочная, неживая вещь, как и «Четыре главы». Дело здесь, очевидно, не в авторской неопытности, а в чем-то другом. «Виринея» написана почти одновременно с «Путниками». Между тем, какое обилие жизни, какое богатство красок в Виринее» — и какое обилие слов, какое утомительное резонерство в «Путниках»!

Колебание мастерства Сейфуллиной происходит не случайно, а подчинено известной закомерности. Удаются ей вещи, где показано крестьянство, не удаются — те, где выведена интеллигенция, буржуазия, барство. Хорош «Перегной» — и плохи «Четыре главы», сильна «Виринея» — и слабы «Путники», «Губернатор», «Ноев ковчег». В самой «Виринее» наименее яркие места, искусственные по языку и даже немного фальшивые — те, что относятся к интеллигентам. Крестьяне у Сейфуллиной живые, действуют и разговаривают естественно, их напряженной внутренней жизни веришь, их резкие душевные конфликты считаешь настоящими. Интеллигенты ее повестей выдуманы, выдуманы еще до нее доброй дюжиной российских писателей — преимущественно из второразрядных; их диалог книжен; их переживания, их драмы кажутся сочиненными, хотя, быть может, описывая их, автор добросовестнейшим образом передает наблюденное, проверенное, знакомое. Все это говорит за то, что Сейфуллина гораздо ближе по своим симпатиям и склонностям, по складу ума и характера к крестьянству, чем к интеллигенции (здесь не лишне будет вспомнить, что по происхождению она наполовину крестьянка и много лет работала как сельская учительница, т.-е. в самом близком общении с крестьянством). Колебания ее мастерства, таким образом, проще и легче всего об'ясняются классово-психологическим моментом.

Лучшей и, уже во всяком случае, самой характерной для Сейфуллиной вещью является «Виринея». В смысле общественного захвата, как широкое революционное полотно, она уступает «Перегною»: в центре повести уже не революционная деревня в целом, а личная драма Виринеи. Но нигде положительные стороны писательницы не проявились так полно, как здесь. Из всех ее крупных вещей «Виринея» построена всего крепче. Идея, которая в «Путниках» выпирает из плоти произведения, как ключицы у чахоточной девушки, здесь органически срослась с художественной тканью повести. Приходится иногда слышать, будто язык «Виринеи» делан, иконописен. Это не так. В «Виринее» элементы сказа, имевшиеся всегда у Сейфуллиной, получили наиболее законченное выражение. Это — первый с начала до конца выдержанный сказ писательницы. Именно в отношении языка Сейфуллина проявила большое мастерство: ее сказ кажется не стилизацией, а свободно льющейся речью. Язык ее получает неестественную напряженность как раз в тех вещах, где она отходит дальше всего от сказа («Четыре главы», «Ноев ковчег»). Получается впечатление, что настоящим-то, свойственным Сейфуллиной языком является крестьянский сказ, а вот обычная повествовательная манера — у нее не более, как стилизация, иногда плохая.

Особенно хорошо получилась у автора фигура самой Виринеи. Виринея — очень редкий, еще почти не показанный в нашей литературе тип новой деревенской женщины (аналогичный встречается, кажется, только у Неверова), непохожий на традиционную забитую, жалостливую, терпеливую бабу. Для нее прежде всего характерно непокорство, протест. Этот протест направлен сперва против того, с чем ей, как женщине, больше всего приходится сталкиваться и что ее особенно сильно давит; против окаменевших форм

семьи, отношений между полами и особенно против того лицемерия, которое неизбежно связано с существованием устарелых форм жизни. Один из персонажей повести, Павел, очень метко замечает ей: «Об грехе своем ты больше шумишь, чем грешишь». Это действительно так. Виринея больше шумит о грехе, чем грешит, потому что она не деревенская Кармен, как это представляется иному проницательному читателю, а протестантка. От этого же протеста против лицемерия — ненависть к «господам», то, что она, если уж «грешит», то с «простым народом». Господа ей ненавистны тем, что свое распутство замазывают, облекают в красивые фразы, скрывают за громкими словами: «Нашинскому, из черного, народу совесть не дозволит — про эдакое дело голосом даже таким договариваться. Вот с того и мутит меня от вас. Эх, вы, господа. И в пакости — чисто в святости. Это только низкий народ грешит, а вы и в грехе спасаетесь», отчитывает она инженера, предложившего ей пойти «в прислуги». Постепенно, однако, Виринея от протеста против лицемерия старых форм отношений между полами переходит к протесту против всего старого уклада жизни, против причин, породивших этот уклон. Она становится большевичкой. В этом не только нет неправдоподобности, надуманности, неоправданного психологического скачка, но в этом именно сказывается огромное художественное чутье автора, глубина ее психологического подхода.

Хорош также Магара. В сущности, он, конечно, является лишь новой вариацией старого типа, восходящего к Леониду Андрееву, оттуда — к Достоевскому, а затем — дальше вглубь веков — к традиционному русскому разбойнику-святителю. Религиозный экстаз сильного, жадного до жизни человека — отнюдь не аскета, экстаз, напряженный до того, что за ним (если неудача) — срыв: к богохульству, к «греху», к растаптыванию вчерашних верований — показан Сейфуллиной с неожиданной стороны, с комической. Великолепная сцена неудачного умирания Магары — шедевр в этом роде, своего рода иронический pendant к Достоевскому.

Сейфуллина, вообще, прекрасно умеет высекать характерные, полные жизни, типичные фигуры. Ее Павел, нарисованный несколькими скупыми чертами, ее старозаветная упрямая, негнущаяся фанатичка-старуха (рассказ «Старуха»), ее детские типы, и даже этот полукомический «инструктор красного молодежа» — все это доказывает, насколько сильна и разностороння ее пластическая способность. В этой пластической способности да в прекрасном бытовом языке, которым говорят герои Сейфуллиной, — самые крупные плюсы писательницы.

Современную прозу иногда рассматривают со стороны влияния на нее двух гигантов русской литературы: Толстого и Достоевского (при этом делаются, конечно, и натяжки, так как трудно такой многообразный материал, как современная проза, уложить по радиусам двух, хотя бы и очень сильных, индивидуальных влияний). У Сейфуллиной преемственная связь с Толстым несомненна. Она сравнительно слабо проявляется в области формы (хотя и тут можно установить некоторую зависимость — «Тихон и Маланья», рассказы для народа), но зато отчетливо — в том, что можно назвать художественным мироощущением. Как у Толстого, в поэзии Сейфуллиной сильно «языческое» (по терминологии Мережковского) начало — любви к жизни, к земле, ко всему тому, что «душу облекает в плоть». Как и у Толстого, повышенное чувство радости жизни, наслаждение всеми ее, даже животно-бессознательными проявлениями, связано с повышенным страхом смерти: «Вдруг необычайно отчетливо, будто по-новому услышала мычание коровы, живую возню свиньи рядом в хлевушке, ощутила запах навоза и снега и свое живое теплое тело. Черным холодным крылом в мозгу вдруг мысль: как же, как же это? Сразу застынут жилы, остановится кровь, и уйдет все живое из глаз? Будет мычать корова, будет ворошиться свинья, в свой час согреет всех солнышко, а она, Вирка, будет лежать в земле. Сильный страх встряхнул дрожью все тело. Бросила ведро и на свет, во двор, быстро выбежала. Дышала так жадно, будто, правда, от смерти сейчас высвободилась. И до конца дней ощущала ясно и радостно крепкое тело свое».

Отсюда же, от этой огромной радости жизни, от любви к плоти, к телу — и многочисленные сцены любви у Сейфуллиной, иногда до последней степени реалистические и чрезмерные в своем обилии.

Сейфуллину принято считать «попутчиком». Но, по существу, она ничем не отличается от писателей типа Неверова. Разве только тем, что дарование ее крупнее. Во всяком случае, между «попутчиками» пильняковкого толка и Сейфуллиной — разница огромная. Невозможно и их и ее об'единять под одним названием.

II.

Диалог.

А. Действительно, Сейфуллина показала революцию в ее крестьянском обличьи. В нарисованной ею картине отсутствует пролетариат, его сознательное руководство, его целеустремленная воля. Но, скинув со счетов пролетариат, выявив только крестьянскую неорганизованную стихию, мужичий бунт, разве не снизила она тем самым революцию, разве не отразила ее однобоко, неполно, лишив ее живой души, смысла, а следовательно, разве не исказила ее?

Б. В ваших словах я слышу отзвуки очень старинных критических максим. Вы упрекаете Сейфуллину в том, что она показала только неорганизованную крестьянскую стихию. Я считаю, что ваш упрек необоснован, но спорить сейчас не стану. Предположим, что вы правы — и Сейфуллина действительно показала революцию односторонне, однобоко. Что же из этого следует? Уже Плеханов отметил, что требование, которое так часто выдвигается по отношению к художнику, старое гегелевское требование полноты изображения (поэт должен показать предмет или явление со всех сторон) — в сущности невыполнимо. На деле во всей мировой литературе нет ни одного произведения, которое бы не было «однобоким», которое бы так или иначе — не страдало односторонностью. Трудно, кажется, найти писателя более об'ективного, «широкого», чем Лев Толстой. Однако, читая «Войну и Мир», не заметили ли вы, что в «нарисованной им картине» отсутствует такая мелочь, как крепостное право? Во всяком случае, современники Толстого это заметили. Толстому пришлось оправдываться в своем предисловии к роману. Он заявил: я не показал ужасов крепостного права, не показал Салтычихи, потому что их не видал. И это было совершенной правдой. Толстой знал, конечно, не хуже нас с вами, что Салтычиха и ужасы крепостного права были, но как художник, он этого не видел. Это было вне поля его художественного зрения. Но не показать крепостного права в картине русского общества начала XIX века — это такая же однобокость, как не показать пролетариата в картине русской революции 1918 года. Тем не менее, вы считаете «Войну и Мир» произведением огромной художественной ценности и в достаточной мере об'ективным. И, конечно, и

то и другое верно. Нелепо пред'являть к художнику требование: покажи мне именно то, а не это. Художник показывает только то, что он «видит». А видит он далеко не все. Викт. Шкловский говорил на одном из литературных диспутов, что художник всегда клевещет. Если под клеветой разуметь намеренную неправду, которая говорится с той целью, чтобы очернить классового врага, — то он неправ. Но он прав в том смысле, что писатель не может не «искажать» явлений действительности, как цветное стекло не может не изменять естественной окраски вещей. Как цветное стекло пропускает только световые волны определенной длины, а остальные задерживает, так и писатель показывает только известный ряд явлений, а остальные ряды оставляет в тени. Если б не это цветное стекло писательской психики, то искусство свелось бы к простому протоколированию действительности. Иначе говоря, искусства бы тогда вовсе не было. В известном смысле можно даже сказать, что произведение будет тем лучше, чем ярче, интенсивнее окраска стекла. Задача марксистской критики не в том, чтобы отрицать существование такой цветной среды, а в том, чтобы показать, что ее окраска не случайна, в том, чтобы выяснить те причины, которыми вызывается образование именно такой цветной среды и самый процесс ее образования.

А. Вы сочли почему-то нужным опрокинуть на меня целый ушат общих мест. Между тем предмет нашего спора очень конкретен. Дело вовсе не в том, что Сейфуллина недостаточно об'ективна. Если из нас двух кто-либо грешит чрезмерным пристрастием к «об'ективности», то это отнюдь не я. Совершенно верно, что каждый писатель «однобок». Тут вы не сказали ничего нового. Но однобокость-то бывает разная. Да, художник смотрит на мир сквозь цветное стекло. Но для нас важно, какого цвета это стекло. Толстой не замечал Салтычихи. Почему? Потому, что на нем были барские, помещичьи, дворянские шоры. Сейфуллина не замечает пролетариата. Почему? Потому, что на ней интеллигентские шоры. Пристрастие к крестьянству типично для известной части современной интеллигенции. Из двух зол выбирают меньшее. В крестьянстве спасаются от пролетариата. Вы видите, что ваш пример обращается против вас же. Не за то мы упрекаем Сейфуллину, что она однобока, а за то, что однобокость ее плохая. За то, что она не показала в революции главного, — ее смысла, ее исторического значения. Вы

говорите: нельзя к художнику пред'являть требования: покажи мне то, а не это и т. д. Плеханов это выразил короче: научная эстетика не знает категории должного. Да, наука не знает. Но, кроме науки, имеется еще живой читатель, живая общественность, развивающаяся вот сейчас, общественность сегодняшнего дня, революция. Они-то требуют и имеют право требовать. От них художник не смеет отмахнуться. Конечно, когда мы говорим: писатель должен,— это надо понимать в определенном смысле. Мы, разумеется, не можем физически заставить писателя писать так, а не иначе — и не собираемся это делать. Но мы говорим ему: революция пред'являет к тебе определенные требования, она дает тебе определенный заказ. Ты же не выполняешь этого заказа, ты не помогаешь, чем можешь, революции, а действуешь в сторону торможения. Подумайте, как должны действовать на читателя эти вечные сцены крестьянской дикости, зверства, самосудов и изнасилований, которыми переполнен хотя бы сейфуллинский «Перегной»? Это выпячивание на первый план жестокости? Не вызовет ли это такие эмоции, такие чувства, которые понизят нашу готовность к борьбе, нашу революционную бодрость, боеспособность? А ведь не забудьте, что искусство — прежде всего средство эмоционального заражения!

Б. Как же забыть, когда вы это чуть не каждый день повторяете? Я, конечно, не стану вас упрекать в том, что свое определение искусства вы заимствовали у идеалиста Толстого: правильные определения встречаются у идеалистов, даже у Гегеля и у Белинского в пору его увлечения Гегелем, хотя если бы этим определением воспользовался я — вы бы меня не замедлили упрекнуть в идеализме. Но даже правильными определениями надо уметь пользоваться. Впрочем, ввиду вашей нелюбви к общим рассуждениям, постараюсь сначала ответить по конкретному предмету нашего спора.

Совершенно неверно, будто Сейфуллина показывает лишь неорганизованную, беспорядочную крестьянскую стихию, слепой мужичий бунт. Она рисует только, как революция происходила в деревне, в толщах отсталого крестьянства юго-востока. Революция показана в крестьянском разрезе, но это не значит, что ее смысл пропал. И Софрон из «Перегноя», и Павел из «Виринеи», и много других второстепенных фигур повестей и рассказов Сейфуллиной отчетливо сознают смысл и цели революции. Она для них — не слепой

бунт, а великое движение, направленное к уничтожению классового господства, к установлению «царства» трудящихся. Конечно, они воспринимают революцию своеобразно — и какой-нибудь Артамон Пегих может сказать перед смертью:

— Господи батюшка, прими дух большевика Артамона!

Но это уже своеобразие не авторского суб'ективизма, а исторических условий революции в аграрной, хозяйственно отсталой стране. Но всего удивительнее ваша ссылка на то, что изображение жестокости, самосудов и т. д. может возбудить в читателе нежелательные эмоции, понизить революционную готовность. Тот читатель, которого это оттолкнет, все равно потерян для революции: ее в белых перчатках не делают. Читатель же революционный воспримет произведения Сейфуллиной совершенно иначе. Они у него сразу будут вдвинуты в правильную революционную перспективу. Вы говорите, что пролетариата нет у Сейфуллиной: это правильно, поскольку рабочие не являются об'ектом ее изображения. Но дерево можно нарисовать непосредственно, а можно показать, дав лишь падающую от него длинную тень. Сейфуллина и показала пролетарскую революцию по огромной тени, отбрасываемой ею на крестьянское движение. Сделала ли она этим полезное или вредное с точки зрения революции дело? Мне кажется, что здесь не может быть двух ответов.

В конце концов, если продолжить логически ваши рассуждения, выйдет, что писатель не имеет права изображать революцию в деревне, а должен брать непременно город и завод, т.-е. выйдет явный абсурд. Уже не только с художественной точки зрения, но и как материал для уяснения характера революции в деревне, как ориентировочный материал для современника, как материал для будущего историка произведения Сейфиллиной имеют неоспоримое значение.

«Искусство — средство эмоционального заражения»—это правильно, но недостаточно, как правильно, но недостаточно другое определение: «искусство — познание жизни». Но — повторяю — надо этим правильным определением правильно пользоваться, а вот, когда пользуетесь вы, мне вспоминается возражение Маяковского: «Искусство не сифилис, чтобы заражать». Вот именно: для вас искусство — прежде всего инфекция, которая требует терапевтического, а то и хирургического вмешательства. В основе ваших рассуждений лежит крайнее недоверие к уму, опытности, устойчивости читателя. Простите, но мне кажется, что вы его представляете полу-

идиотом. Пользуюсь выражением Луначарского: вам кажется, что достаточно зрителю увидеть на сцене чорта, чтобы поверить в чертей. Ведь даже против бактериальной инфекции организм имеет очень действительные средства защиты — насколько они действительны, показывает тот факт, что, в общем, люди большую часть своей жизни здоровы, а не больны, — а вот против инфекции искусством сознание читателя оказывается беззащитным. Вы как будто готовы согласиться с Платоном, желавшим запретить в своем идеальном государстве музыку — на том основании, что она возбуждает хаос трудно учитываемых эмоций, будоражащих психику и отклоняющих ее в нежелательную сторону.

«Искусство — средство эмоционального заражения»... Но для того, чтобы это было верно, нужно видеть в художественном произведении больше, чем одну его сознательную тенденцию. Между тем для вас существует именно только сознательная тенденция, вы считаетесь только с ее воздействием на эмоциональную сферу читателя. Но если бы это было действительно так, если бы влияние искусства ограничивалось воздействием тенденции, то являлось бы совершенно непонятным, как это мы находим возможным рекомендовать массовому читателю произведения классиков: Гоголя, Толстого, Достоевского. Их следовало бы попросту запретить, так как их сознательная тенденция в большинстве реакционная, идеалистическая и т. д. В чем же здесь дело? Ошибаются ли те, которые считают нужным ознакомить читателя-рабочего, читателя-крестьянина с классиками — или они поступают правильно? Конечно, ошибки нет, конечно, поступают правильно. Действие художественного произведения на читателя не только не ограничивается влиянием сознательной тенденции автора, но часто даже не совпадает с ее направлением, идет вразрез с ней. Примеры общеизвестны: критика не раз — и с полным правом — доказывала Толстому, что мораль, предпосланная в виде эпиграфа к «Анне Карениной»: «Мне отмщение и аз воздам», отнюдь не вытекает из его романа. Читатель, наслаждающийся художественной силой «Братьев Карамазовых», вовсе не обязан разделять взгляды старца Зосимы; он может рассматривать роман и коллизии его героев с совершенно иной, чрезвычайно далекой от Достоевского, точки зрения — и это нисколько не уменьшит силы его эстетических эмоций. Равным образом нет для него необходимости воспринимать «Ревизор» на фоне идей Гоголя об устроении душевного града и т. д. Словом, сплошь и рядом, мы из произведения писателя делаем выводы, противоречащие той тенденции, которая вкладывалась в них автором. Это происходит потому, что художественное произведение воздействует на нас не столько непосредственным выражением писательского кредо, сколько всем своим материалом, всей суммой заключенных в нем синтезов и обобщений действительности.

А. Теория, что и говорить, новая и необыкновенно отчетливая. Насколько я понимаю, здесь опять — искусство, как познание жизни: несмотря на идеологические грехи автора, произведение сохраняет свою ценность, благодаря собранному в нем жизненному материалу. Так, что ли?

Б. Хотя бы.

А. Что же, я не стал бы возражать и против такой концепции. Или — вернее — возражать пришлось бы слишком пространно. Между тем наш спор и так затянулся. Поэтому я не отвечу и на ряд других ваших замечаний, с которыми я не согласен, и обойду молчанием то обстоятельство, что вы опровергали утверждения, которых я вовсе не высказывал. Но меня интересует другое. Мы спорили с вами по очень конкретному и, в сущности, несложному вопросу: о революционном значении произведений Сейфуллиной. Не находите ли вы, что для того, чтобы его решить, незачем было забираться в дебри общих вопросов, развить попутно две литературные теории и призвать в свидетели: Гегеля, Белинского, Платона, Викт. Шкловского, Луначарского, Толстого, Маяковского, Достоевского и Гоголя? Недоставало только Бабеля с «Конармией». Надеюсь, впрочем, что этот недостаток вы постараетесь исправить.

Б. Ваша ирония пропадет даром. Этот мяч мною не будет подхвачен. Вы опять неправы. В том-то и дело, что вопрос, который кажется вам таким несложным, на деле не так уже прост. Вы упрекаете меня за то, что я забираюсь в теорию. Но когда имеешь дело с критикой, работающей по несложному рецепту из поваренной книги — рецепту, освобождающему от обязанности изучать произведение, вдумываться в него, от необходимости иметь вкус, талант, да и просто голову на плечах — то волей-неволей приходится вдаваться в теорию, даже в общие места теории: для того, чтобы сделать ясным каждому, что трафарет есть трафарет, и что поваренного рецепта недостаточно для критики. Вы ирони-

зируете насчет «Конармии». Но почему, говоря о Сейфуллиной, приходится затрагивать и Бабеля? Не потому, конечно, что они пишут похоже, а потому, что упреки, которые делаются критикой и Сейфуллиной и Бабелю, да еще доброму десятку других писателей, похожи друг на друга, как две капли воды.

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ, НИГИЛИСТ И РОМАНТИК.

I.

Это сейчас самый популярный и уж, во всяком случае, самый читаемый писатель. Откуда такой успех? Исключительное дарование? Но у нас есть ряд писателей, несомненно более талантливых, напр., Бабель, Всев. Иванов, не говоря уж о «стариках», как Горький. Дело, стало быть, не в даровании или не только в нем. В чем же?

На этот вопрос даются самые разнообразные ответы. Расхождение мнений можно представить в диалогической форме примерно так:

Тов. Икс («образец свежего, необремененного размышлением подхода к делу»). — Успех Эренбурга об'ясняется чрезвычайно просто. Вы все еще имеете огромную массу читателя-обывателя. У этого читателя свои определенные вкусы. Он не смеет быть явно контр-революционным, но не прочь позлословить насчет «чеки» и ее «ужасов», показать власти кукиш в кармане. Он любит, чтобы щекотали его чувственность, и с упоением набрасывается на порнографические сцены. И в то же время не перестает твердить о любви огромной, исключительной, вечной. Эренбург удовлетворяет его запросам, как нельзя лучше. Он рассказывает о том, как в «застенках» щипают души с вывертом. Он придает своим Ашам и Чирам щенячьи глаза, сажает им на самые неподходящие места волосы и бородавки, делает их бесполыми или садистами. И свое мелкое пакостничество заливает мутной волной порнографии, «разливами бескрайней плоти», «бушующими валами животов». И так как все это преподносится в чрезвычайно занимательной, увлекательной форме, так как все это сдабривается словами о высокой, единственной и проч. любви и подается под острым соусом едкого всепроникающего скептицизма, то обыватель, во-первых, проглатывает

книги Эренбурга единым духом, а, во-вторых, имеет еще основание считать себя при этом человеком идейным и благородным.

Тов. Игрек. — Вы не совсем правы. Эренбурга читает вовсе не только обыватель. Его романы вы найдете и на столе у свердловца, у рабфаковца. Хорошо это или плохо — вопрос другой, но ясно, что свердловец или рабфаковец читает Эренбурга не потому, что тот контр-революционен. Вообще ваш тезис о контр-революционности Эренбурга нуждается еще в доказательстве. Конечно, нетрудно превратить его в злостного контр-революционера, подобрав односторонние цитаты из «Николая Курбова» (заметьте, что вы все время оперируете только с «Николаем Курбовым»). Истина же заключается в том, что Эренбург плохо понимает революцию и плохо разбирается в коммунистах. Но клеветы, сознательной клеветы на революцию, у него нет. Наоборот, он по-своему ее идеализирует. Недаром ведь его Курбовы и Андреи — подвижники, почти святые. Наконец, вы забываете, что не кто иной, как Эренбург дал жесточайшую сатиру на буржуазию, на современную Европу — и в «Хулио Хуренито», и в «Тресте Д. Е.», и в «13 трубках», и в «Жанне Ней». Эренбург обыватель? Пожалуй, но обыватель своеобразный, — не в том смысле, в каком употребляете это слово вы. Он — обыватель не несмотря на то, что скептик, а именно потому, что скептик. Он даже не скептик, а нигилист. Не в базаровском, а в прямом, буквальном значении, т.-е. человек, у которого нет никакой руководящей идеи, который разуверился во всех убеждениях и принципах; nihil, ничто, голое отрицание. Его скептицизм не есть вовсе прикрытие, это — его действительная, основная сущность. Но в наши дни такой нигилистический скептицизм может служить только философией бездействия, а потому идет единственно на потребу обывательщины.

Тов. Икс. — Итак, вы, в конце концов, приходите к тому же выводу, что и я. Какой же смысл имели ваши возражения?

Тов. Зэт. — Да, нить ваших рассуждений, действительно, отклонилась в сторону. Постараюсь ее выпрямить. Вы говорили о том, что Эренбург дал жестокую сатиру на буржуазию. Совершенно верно. Здесь одна из главных причин успеха Эренбурга. Он возродил сатиру, тот род литературы, который столько лет был в забросе и в котором наша современность особенно нуждается. Он стал у нас врид Октава Мирбо, Анатоля Франса и даже чуть ли не Вольтера. Я нарочно беру имена французов, потому что сатира Эренбурга носит явный отпечаток французского происхождения. Конечно, Франс или Вольтер — и Эренбург — величины несоизмеримые. Романы Эренбурга часто не более, как ловко составленные фельетоны. Его портреты буржуа сплошь и рядом повторяют то, что уже есть у Октава Мирбо. Но в современную русскую литературу он вносит недостающую ей — и свежую — струю. Он — почти единственный, усомнившийся в непреложности знаменитого принципа: «Поэзия, прости господи, должна быть немножко глупа». Он дерзает не только наблюдать, но и мыслить. Очень часто он при этом ошибается. Но про многих других наших писателей грубо ошибается. Но про многих других наших писателей нельзя бывает даже сказать, что они ошибаются, потому что ведь ошибается только тот, кто мыслит.

Литературный успех Эренбурга — явление чрезвычайно любопытное, характерное, своеобразный урок современной литературе. Это не есть только торжество обывательщины, мещанства, фельетонной поверхностности, бульварности, хотя элементы всего этого имеются в произведениях Эренбурга (особенно в его последнем романе «Любовь Жанны Ней»). Еще в большей степени — это торжество легкой, остроумной, увлекательной книги, которую можно прочесть в один присест и от которой трудно оторваться, торжество ясной, изящной, отчетливой до конца конструкции. Это — протест читателя против плохо обработанного материала, против сырых груд и залежей быта, против неудобоусваимого мастерства наших мастеров, против сложного, медленно, трудно и ржаво двигающегося, скрипучего механизма современной повести или романа, против этнографии, против скуки, против стремления заставить читателя «преодолевать» непреодолимый материал. Это — протест и предостережение.

II.

Если исключить буржуа, обывателя, излюбленный сюжет его сатиры, Эренбург знает, в сущности, только два типа: мечтателя и человека-машину. Вечная его коллизия — столкновение между грезой и планом, между машиной и мечтой. Жестокая математика, не знающая слабостей и увлечений, противостоит человеку из плоти, страдающему, любящему, радующемуся. Человек-план, человек-механизм не может меч-

тать, не может любить, радоваться. Он знает только «одичалый восторг» теоремы и циркуля, экстаз верховного геометра человечества. Эту вечную противоположность, вечную коллизию Эренбург не в состоянии примирить или разрешить. Его разрешение — только видимость разрешения. Он награждает одного и того же человека противоречивыми свойствами человека-машины и мечтателя, любовника (Николай Курбов). Конфликт не разрешается, а только переносится внутрь человека.

Эренбург-скептик, нигилист, циник — на деле романтик чистейшей воды. Его увлечение футуризмом не противоречит этому, а, наоборот,— даже подтверждает сказанное. Он ненавидит жестокий, бездушный план, точную машину, не оставляющую места простым, живым человеческим чувствам, как ненавидит их и его любимый персонаж—Хулио Хуренито. Но ему, как и Хуренито, кажется неизбежным наступление царства этого бездушного машинизма, голой плановости, механического рая (или ада, как в глубине души кажется им обоим). И, предвидя неизбежность наступления царства вещи, он идет ей навстречу: приемлю, потому что неизбежно. Для Хулио Хуренито за этой злой механичностью, ненавидимой им, чудится заря чего-то другого, лучшего, высшего, для чего эта механичность служит только неизбежным этапом. Для Курбова она — самоцель. Эренбург — там же, где его «учитель», Хуренито. Его апология футуризма сплошное: приемлю, потому что неизбежно. Ей не следует слишком доверять (да, кажется, ей и не верят). Каждая книга Эренбурга-художника, вышедшая после «А все-таки вертится», опровергает каждый тезис Эренбурга-теоретика. Всюду рассудочная плановость и механичность посрамляются стихийной, беспорядочной, но могучей силой нерегулированной жизни. Мечтатель от математики, апологет и мученик механизированного, неживого социализма, Николай Курбов вынужден склониться перед этой стихийной силой, побежденный. Андрея («Любовь Жанны Ней») захлестывает и губит живая, ни с чем не считающаяся любовь, Енс Боот разрушает Европу, чтоб на ее развалинах вернуться к дикому раю не знающей человека природы — и так через 150 лет к нам доходит голос Руссо («Вы сообщаете охоту ходить на четвереньках»,— писал ему Вольтер). Вечная, большая, романтическая любовь Эренбурга — у него не шаблонный, привычный прием, а символ, концентрация стихийной силы жизни.

Нет нужды доказывать, что Эренбурговское противопоставление машины и человека выдумано им, несвойственно социализму. Коммунисты — не геометры, размечающие по схемам неживой, механический рай. Социализм не выдумывается, а вырастает из недр старого общества. Если б Эренбург знакомился с социализмом не по Арватову и Брику, ему было бы это ясно. Но представление о социалистическом обществе, как об огромной казарме, где движутся живые механизмы, люди-машины, крайне характерно для романтика, каким Эренбург всегда был и остался.

1924 г.

«БАРСУКИ» Л. ЛЕОНОВА.

Роман этот представляет собой крупнейшее литературное явление последнего времени. Прежде всего он показателен как переломный момент в развитии Леонова. До сих пор Леонов был известен нам как необыкновенно переимчивый, но мало самостоятельный писатель, как автор повестей и рассказов, стилизованных под Достоевского, Гоголя и т. д. и посвященных трагедии мелкого человека, раздавленного жерновами великих событий; в них был темный, болезненный колорит, явственный привкус патологии. В «Барсуках» Леонов делает огромный шаг вперед. Он сразу выходит этим романом на самостоятельный путь. Тут перед нами оригинальное, сильное, здоровое произведение широкого размаха и крупных художественных обобщений, большое полотно, в котором автор показывает значительный и важный отрезок нашей действительности.

Но, развернув «эпическое полотно» такой незаурядной художественной мощи, Леонов тем самым становится в первый ряд современных писателей. Способность к широкому эпическому творчеству — самая редкая способность, по крайней мере, в наше время. В этом отношении Леонов значительно превосходит и Пильняка, и Всев. Иванова, и Бабеля, и Романова. Единственно, кто к нему в этом смысле приближается,—Сейфуллина; но, имея ряд преимуществ перед Леоновым, она все же уступает ему в пластической способности, в уменьи создавать характерные фигуры, типы, т.-е. в том, что составляет наиболее важное свойство эпического писателя.

Развитие писателя не совершается путем размеренно-правильной эволюции, шаг за шагом, со ступеньки на ступеньку. Нельзя вслед за ограниченными педантами представлять себе дело так, что поэт сначала пишет совсем плохие стихи, потом стихи не совсем плохие, потом среднего качества и, наконец, годам к 30, хорошие. Нет, его развитие происходит скачками, и скачкообразность, наблюдаемая у Леонова, не представляет собой какой-либо аномалии, но скорее, наоборот, является правилом эволюции всякого поэта, только не всегда она бывает так ясно выражена, как у Леонова. Многие недоумевают: чего можно ожидать от автора «Мелкого человека»? Статочное ли дело, чтобы вчерашний полу-мистик и несмелый обличитель «уездного» оказался в состоянии дать широкое полотно? Заранее, мол, не верим. Что ж, не верьте, но факты остаются фактами. Вчерашний «полу-мистик» дает великолепную художественную картину современности (правда, не всей, а лишь известного отрезка ее), полную жизни, красок, умных и метких наблюдений, а многие и многие из тех, что протерли штаны над безупречными декларациями, так и остались сидеть на бесплодной, на песчаной декларативной мели. Не следует ли из этого, что надо сочинять плохие декларации, или — чего доброго — что мистицизм благоприятствует художественному творчеству? О, нет, мудрецы из Фив, не следует!

Роман Леонова явственно разбивается на две части: первая — меньшая, действие которой разыгрывается в Зарядье, может быть рассматриваема, как прелюдия, введение во вторую, бо́льшую часть, изображающую восстание крестьян против Советской власти и составляющую собственно роман. Замысел автора ясен: Зарядье нужно ему для того, чтобы показать, в какой социальной среде и под какими влияниями выросли и развились руководители крестьянского, «барсуковского» восстания, — бывший приказчик мелкой бакалейной лавки Семен и купеческая дочь Настя. Ему нужно показать те многочисленные психологические воздействия, удары впечатлений, толчки быта, которые формируют характер, налагая на него социальный, классовый, отпечаток. Словом, связь между обеими частями обусловливается не столько композиционным моментом, — с этой точки зрения все первые 19 глав лишние и являются только пристройкой, которую можно отбросить, нисколько не повредив главного здания, — сколько моментом социально-психологическим, потребностью автора выявить глубокие классовые корни движения.

Таково задание автора. Если б оно было выполнено на все сто процентов, то и тогда наличие одной рыхлой психологической связи между частями, отсутствие композицион-

ного единства ощущалось бы как несомненный недостаток. Но дело в том, что задание выполнено далеко не полностью. В романе прекрасно показаны ученические годы Семена, школа прилавка, уроки Зарядья, противоположные влияния смиренно-ласкового Катушина и из'еденного, но не сломанного жизнью Дудина, сохранившего способность ненавидеть и протестовать, первая любовь и первая большая потеря. Но вот Семен вырастает. Читатель с ним расстается, чтобы увидеться через несколько лет — и при свидании не узнает его. Это — не тот Семен, которого он оставил, не тот Сеня, который спасал голубя и шел за катушинским гробом. Это — совершенно другой, непохожий человек.

Конечно, под влиянием Зарядья, прилавка, трактира мог получиться тот Семен, которого мы видим во второй части романа. Это читатель — по крайней мере внимательный — понимает, но понимает отвлеченно. Так могло получиться. Но могло получиться и не так. Мы не видим, как эта возможность превратилась в действительность, мы не видим процесса превращения. Почему Семен, выросший в городе, оторвавшийся от деревни пролетарий, становится вождем и идеологом деревни, восставшей против города? К чему повело влияние Катушина и Дудина? Какие следы оставило оно в душе Семена? Этого мы не знаем. Нам не показан перелом, годы перелома, годы революции, а это — самое важное. И потому Зарядье с Дудиными и Катушиными оказывается висящим в воздухе. Это — как бы начало недописанного романа.

Между обеими частями «Барсуков» — пробел, пустое пространство, которое заполнять приходится самому читателю. Правда, на этом пространстве автором расставлено несколько вех, ориентирующих читателя и облегчающих ему работу. Но их слишком мало, путь указывается ими недостаточно ясно. Это относится не только к Семену. Та же неясность — вернее, недоговоренность — сказывается и в Насте, и, пожалуй, в Паше-Антоне, другой основной фигуре романа, символизирующей город, пролетариат, подобно тому, как Семен-Барсук символизирует деревню.

Я говорю: символизирует и это выражение невольно подсказывается последней сценой, где Семен, вожак и руководитель «барсуков», отсталого крестьянства, идет с повинной головой к старшему брату Антону, идет для того, чтобы признать свои ошибки и необходимость руководства со стороны города. Но выраженье «символизирует» не следует понимать так, будто Семен или Антон являются схематическими, условными фигурами. Ничего схематического, условного в романе Леонова нет. Он весь выдержан в реалистических тонах, полнокровен, жизнен. Вполне реалистичны и жизненны (несмотря на свою недоговоренность) и образы Семена и Паши (Антона).

Братья, они подростками, мальчиками брошены из деревни в котел большого города. Но здесь их пути скоро расходятся. Паша, старший годами и обладающий более упорным, стойким и независимым характером, не может ужиться в атмосфере зарядского подхалимства, не может и не хочет безропотно сносить хозяйский деспотизм и унижения, связанные с положением мальчика на побегушках. Он уходит из лавки и поступает на завод. Город его «переваривает» до конца и делает — не только по положению, но и по психологии — членом великого пролетарского коллектива. Не то с Семеном. Он остается в Зарядье и развивается не в обстановке завода, а среди мелких лавочников, подхалимствующих приказчиков, забитых и отсталых кустарей и рабочих-одиночек, в нездоровой, застоявшейся атмосфере. Город не «переваривает» его до конца, как Пашу, не изменяет его сущности, не совлекает деревенского Адама, а только напяливает на этого Адама приказчичий пиджачок. Паша превращается в Антона, Семен становится Барсуком.

Повторяем: у Леонова есть недоговоренности. Нам пришлось в характеристике Семена кое-что договорить за автора, воспользовавшись поставленными им вехами, намеками. Эволюция Семена — от зарядьевца к Барсуку — автором только спроектирована, но не показана. Значительно яснее Антон, хотя о нем в романе говорится гораздо меньше. Он обрисован несколькими скупыми, но резкими чертами. Внутренний ход его эволюции также не показан, но его представить себе значительно легче.

Эта недоговоренность является наиболее крупным недостатком романа. Если она сравнительно мало ощущается, то это является следствием той необыкновенной способности Леонова к созданию типов, обладающих всей полнотой жизни, о которой мы говорили выше и которая заставляет забывать о его недостатках. В «Барсуках» выведена целая толпа действующих лиц, и все они — до последнего третьестепенного персонажа — обладают характерными, им одним

присущими, чертами, облечены упругой художественной плотью. Для Леонова не существует статистов, и какой-нибудь барин Свинулин, появляющийся в романе на мгновенье с тем, чтобы бесследно исчезнуть, какой-нибудь плясун Петька Ад или приживалка Матрена Симанна, или Васятка Лызлов, участие которых в действии совершенно незначительно, сделаны почти так же законченно и тщательно, как Мишка Жибанда, центральная фигура романа. При этом мастерство Леонова сказывается в том, что он умеет развертывать характер, не прибегая к описательной, статической характеристике от автора, но выявляя его шаг за шагом, путем часто как будто второстепенных подробностей, незаметных штрихов — и всегда в *действии*, посредством действия.

Диапазон Леонова очень обширен: ему одинаково хорошо удаются и типы зарядьевцев, и типы крестьян. С изумительной четкостью, скульптурностью, простотой и вместе с тем тонкостью сделана фигура бывшего лихача Жибанды, одного из предводителей «барсуков», с его озорной удалью, дерзкой и спокойной удачливостью, с его своеобразным рыцарством и романтизмом. Это — не идейный вождь восстания, подобно Семену, но человек, бросившийся в восстание, не рассуждая, по непосредственному влечению. О Семене автор говорит, что он стал героем народных песен и рассказов. Но, пожалуй, в еще бóльшей степени черты традиционного «разбойничка», удалого мóлодца, повторяются в Мишке Жибанде. Что особенно ценно — Леонов сумел здесь избежать того, чтобы дать лубок или впасть в шаблон.

Интересен тип «советского мужика» Чмелева, который в городе видит идейного руководителя деревни. Вообще Леонов, как справедливо замечает тов. Воронский, сумел с большим тактом и вдумчивостью подойти к такой трудной и скользкой теме, как взаимоотношения города с деревней. Здесь художнику и вообще оступиться очень легко, а Леонов к тому же еще словно нарочно затруднил свою тему, сделал ее еще более скользкой, введя сильный анекдотический элемент (история с Зинкиным лугом). Как тут, казалось бы, художнику не поскользнуться, не упасть? Но Леонов оказался в состоянии подойти к своей теме достаточно свободно и широко — и в то же время без хихиканья, без подмигиванья, без призывов назад, в XVII век. Он понял глубину и важность проблемы — быть может, и в самом деле больше головой, чем сердцем, — он понял, как нужен деревне «неистовый Калафат», город, сколько величия в его дерзаниях, и как несостоятельно противопоставление природы науке и технике; характерен в последнем отношении разговор, происходящий между барсуками:

— Закон природы. Его не переступишь, — сказал бородач из Отпетова, откидывая голову назад и глядя в точку перед собою.

— На законе-то твоем поезда ходят, — подзадорил Жибанда, стругая ножичком какой-то деревянный пустячок. — На всякий закон — наука есть.

— Природа науку одолит, — сказал Прохор Стафеев. — Вот и будет неученому-т горе, а ученому, — тинтиль-винтиль, — два!..

— Не одолит природа... — нерешительно протянул Петька Ад, косясь на Жибанду.

— Одолит! — выступил вперед Евграф Подпрятов. — Сыну супротив матери не выстоять.

— Все одно... Мать уж сына не обидит, хоть на шею он к ней сядет! — усмехался Жибанда.

Однако, при всей силе пластического дарования Леонова, есть в его романе несколько неудавшихся фигур. Таков, на наш взгляд, прежде всего главный герой «Барсуков» — Семен. Мы уже указывали, почему этот образ следует считать неудачным: Семен первой части романа имеет мало общего с Семеном второй части. Не показан переход от зарядьевского приказчика к Барсуку. Далее: если Семен Зарядья представляет собой живую, жизненную фигуру, художественный образ, то нельзя сказать того же о Семене-Барсуке, с которого сошла вся художественная плоть, обнажив голый замысел. Семен-Барсук — только идея, синтетическая абстракция, Деревня — с большой буквы, возмутившаяся против Города. Отдельные удачные моменты, как обыск или допрос Егора Брыкина, не в состоянии сообщить фигуре Семена достаточную жизненность. Много недостатков и в обрисовке Насти. Здесь та же двойственность. И опять—образ Насти, данный во второй половине романа, менее удачен, чем тот, что в первой. Из своеобразной, упрямой, независимой девушки, с сильным характером и яркой, но здоровой эмоцией она превращается в какую-то инфернальную женщину по Достоевскому, сочетание Грушеньки с Настасьей Филипповной, в которой мотивы двой-

ной любви и классовой ненависти сплетены в нарочно запутанный клубок. Надуман Юда (один из барсуков), картинный и стилизованный негодяй (по Леониду Андрееву и Достоевскому). Мелодраматический элемент вносит деревенская «полу-дурка» Марфутка. Образы Дудина и Катушина, обрисованные четко и убедительно, созданы явно под влиянием Горького.

Обилие действующих лиц, безвозвратно исчезающих к середине романа, или, наоборот, появляющихся только к концу, в связи с отсутствием композиционного единства, приводит к тому, что роман местами читается затрудненно и утомляет. Это усугубляется почти гончаровской детальностью и статичностью повествования, что особенно ощущается в первой части «Барсуков». К концу, даже к середине романа гончаровский холодок постепенно растапливается, но все-таки не исчезает окончательно. Эта холодная об'ективность повествования не мешает, однако, тому, что многие сцены производят чрезвычайно сильное впечатление (нападение барсуков на деревню Гусаки, крестьянский бунт в Ворах, бегство Жибанды с Настей, смерть Катушина и др.). За ней часто чувствуется сдержанный, нарочно притушенный, но несомненный темперамент.

В начале статьи мы указывали на то, что «Барсуки» — первая вещь Леонова, где он проявляется не как подражатель или стилизатор, но как самостоятельный писатель, как сильная и своеобразная поэтическая индивидуальность. Разумеется, это положение не следует понимать слишком буквально. Черты сильной индивидуальности давали себя знать и в прежних, «стилизованных» произведениях Леонова. С другой стороны, и в «Барсуках» он не свободен от ясноощущаемых литературных влияний, иногда даже от стилизации. Мы это уже видели, когда рассматривали типы, выведенные в романе. Как и в прежних его вещах, самым сильным оказывается влияние Достоевского. Особенно ярко оно проявляется в той сцене, когда Егор Брыкин, бывший торговец, а теперь дезертир, видит на исполкомщике Сереге Половинкине, любовнике его, брыкинской, жены, свой собственный, брыкинский, пиджачок:

— Пиджачок-то... — не своим голосом прохрипел Егор Брыкин в самый раскрытый рот уполномоченного, приседая в согнутых коленях: — перешивали пиджачок-то?.. Али и так подошел?! — и протягивал палец, порезанный вчера и теперь обмотанный грязной тряпицей, прямо к своему пиджаку, сидевшему на Половинкине, и правда, как-то подозрительно.

— Что ж ты хочешь этим сказать? — подгибая напрягшуюся шею, быком уставился в Егоров перевязанный палец Половинкин. — Украл я его, что ли?! Сама же твоя-то и подарила мне... Возьми свой пиджак, коли нужен... Он, к тому же, и тесен мне, в плечах теснит... — неловким голосом предложил Половинкин, делая движенья, точно жег плечи ему Аннин подарок, и вытер лоб ладонью.

— Что вы! что вы!.. — замахал на него руками Егор Иваныч, как в припадке безумия перегибаясь в пояснице то туда, то сюда. — Денно и нощно за вас, благодетелей, бога молим... что посетили вы сирую домуху мою... не погнушались! — он с надрывом ударил себя в грудь и одновременно смахнул с губ пену неистовства. — Осеменили, можно сказать!.. Носите, носите на здоровьице пиджачок мой! В морду еще меня ударьте, ну, ударь, ну!..

Кроме влияния Достоевского сказывается еще довольно отчетливо влияние Гоголя, особенно в языке. Есть и целые сцены, напоминающие Гоголя (например, рассказ о слухах, волновавших село Воры после убийства комиссара).

ПОСЛЕДНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ М. ГОРЬКОГО.

О Горьком, если говорят и пишут, то все больше о прошлом. О нынешнем Горьком-художнике, о том крупнейшем писателе, который развивается теперь вот, на наших глазах, пишут мало и неохотно. А между тем его художественная эволюция далеко не закончена, и сейчас совершается не менее отчетливо и интенсивно, чем 10—15 лет назад. Горький-художник отнюдь не сказал своего последнего слова, отнюдь не исчерпал себя. Это — вовсе не декоративная фигура прошлого, к которой следует относиться с уважением, ввиду ее былых заслуг, но от которой уже нечего ждать в настоящем и будущем.

Почти все последние произведения Горького относятся к разряду «воспоминаний». Часть его автобиографических рассказов, печатавшихся в «Красной Нови» за прошлый год, выпущена в Берлине издательством «Книга» отдельным томом под названием «Мои университеты». Теперь, когда эти рассказы собраны вместе, мы можем видеть, какое это крупное художественное событие и какой важный этап на творческом пути Горького.

На том же высоком уровне, что «Мои университеты», стоят, по большей части, и другие очерки этого цикла: «Знахарка», «Пожары», «Н. А. Бугров», «Пастух», «Испытатели», «Законник».

Воспоминания М. Горького не похожи на тот род писательских воспоминаний, классические образцы которого даны в «Исповеди» Руссо и Dichtung und Warheit (Вымысел и правда) Гете. Несмотря на всю разницу этих двух произведений, в них есть одно общее: они стремятся очертить весь путь внутреннего развития художника. Пусть в «Исповеди»

это сделано с надрывом, с больной искренностью, с желанием открыть себя всего, показать даже то темное, тайное, постыдное, в чем никто и ни за что бы не признался, — а у Гете спокойно, с той умной ясностью, которая знает, что человек не может рассказать о себе совершенно об'ективно, что здесь всегда к правде невольно и неизбежно примешивается известная доля вымысла, а потому не старается рыться в подвалах души и памяти, — и сознательно идет на некоторую идеализацию, на выдвигание светлых, поэтических моментов. Пусть это так, но все же и у Руссо и у Гете — при всей разности их подхода — в центре: сам автор, его личность, его жизнь. Не то у Горького. Личность писателя здесь отходит на второй план, а главное место занимают характерные фигуры тех многочисленных, разнородных, своеобразных людей, с которыми писателю приходилось сталкиваться. Про автобиографию Гете кто-то заметил, что ее следовало бы озаглавить: «Как развивается гений при благоприятных условиях». Горький тоже пишет не мало о ходе своего внутреннего «духовного» развития, но все же к его воспоминаниям ни в коем случае нельзя было бы приложить название: «Как развивается талантливый писатель при неблагоприятных условиях». Горьковские воспоминания — это книга о людях. «Посмотрите, сколько вокруг интересных людей» — как будто говорит писатель.— «Я сталкивался близко с десятками, с сотнями людей — и какие они все колоритные, своеобразные, непохожие друг на друга. Да, они пьянствуют, развратничают, воруют, берут взятки, истязают женщин и детей, готовые убить из-за угла, в темноте или скопом, поджечь, — но какие это талантливые, полные сил и невыявленных возможностей люди!» У Чехова вся Россия состоит из «хмурых людей», без особых примет. У Горького — из оригиналов. Чехов был неправ. Неправ, вероятно, и Горький. Но ближе к правде все-таки Горький.

Подходя к каждому человеку, как к единственному в своем роде явлению, как к чему-то неповторяемому, он, действительно, сумел глубже заглянуть в его внутреннее существо, найти там нечто своеобразное. Быть может, разница происходит оттого, что Чехову был больше знаком мир интеллигенции — и всегда несколько тусклый, бесцветный, а в 80—90-е годы в особенности,—а Горькому—«простой народ», при всей тогдашней темноте и беспросветности его жизни, гораздо более колоритный, полнокровный. Отсюда

у Горького неистребимая тяга к оптимизму. Чехов ровен. Горький бросается из одной крайности в другую, от восторга перед музыкой, песней, могучей жизненной силой и размахом людей, от упоения, физического упоения, напряженностью и радостной согласованностью труда, до взрывов отчаяния перед бессмыслицей жизни, до попытки покончить самоубийством. Но все-таки от Чехова веет унынием, от Горького — оптимизмом. А правы, в конце концов, оказываются оптимисты.

Читая Чехова, мы недоумеваем: как это на завтра после «Хмурых людей», дядей Вань и человеков в футлярах могла произойти революция? От чеховской России к России 1905 г. переход немыслим, невозможен. Горький на это ответит нам гораздо лучше: мы увидим в его «Воспоминаниях» всевозможные подземные течения мысли среди рабочих, крестьян, умонастроения, характерные для предреволюционного времени (старик-ткач Никита Рубцов с его ненавистью к капиталистам, слесарь Яков Шапошников и отрицание бога, кружок крестьян, сплотившихся вокруг народника Ромася, студенческие революционные группки и т. д. — «Мои университеты», «Н. А. Бугров»). Помимо своего художественного достоинства, воспоминания М. Горького имеют еще большое значение, как материалы по истории культуры России, как документы, характеризующие эпоху 90-х годов.

По своей манере последние рассказы Горького напоминают его «Детство». Некоторые из них стоят вполне на уровне «Детства», вообще на уровне лучшего из того, что написано Горьким. Таковы: «Сторож», «Первая любовь», «Знахарка», «Мои университеты», «Пожары». «Сторож» — рассказ исключительной силы. В нем Горький всего более свободен от своего основного недостатка: страсти к резонерству, которая портит даже такую превосходную вещь, как «Первая любовь». Он предоставляет говорить за себя действующим лицам и создает типы и картины необыкновенной яркости.

С одной стороны, перед нами «общество» маленькой станции на юго-востоке России: начальник станции Африкан Петровский, «широкогрудый, длиннорукий богатырь», вор, обкрадывающий вагоны с грузом каспийских портов, — он жесток, бьет по ушам и по зубам станционных сторожей, до смерти забил жену; помощник исправника Маслов, хитрый и лживый человек с «глазами распутной женщины», которого

в городе прозвали «Актриса»; мыловар Тихон Степахин, «рыжий благообразный мужик, тяжелый как вол, полусонный, на его заводе рабочие отравляются чем-то и заживо гниют; его несколько раз судили и штрафовали за увечья рабочих»; кривой дьякон Ворошилов, гитарист и пьяница, грязный, засаленный, с ярко синим глазом; его так и зовут: «Краденый глаз». Все они собираются у Петровского и там устраиваются попойки, переходящие в оргии. Автор прекрасно показывает восторженную любовь этих людей к пению, музыке, пляске, красоте женского тела, — любовь бескорыстную, любовь артиста — и вместе с тем грязный, животный, жестокий разврат.

В этих тяжелых, распутных, нечестных, исковерканных людях — огромная сила жизни, бьющая через край, талантливость, не нашедшая применения. За это Горький прощает им многое. И тут же он переходит к новой среде, где разврат потерял все, что может дать ему хоть некоторое оправдание: избыток сил, звериную непосредственность. Это — «бывшие люди»; ночлежка, где собираются опустившиеся—до положения босяков—интеллигенты вообще, «бывшие люди». Сцена отпевания нового члена «братства», молодого запившего купчика, одна из самых сильных у Горького.

К лучшим вещам писателя принадлежит также «Первая любовь», написанная очень просто, тонко и искренне, и яркая поэма об огне «Пожары»; «Мои университеты» и отчасти «Н. А. Бугров» представляют собой большие социальные полотна, где перед нами развертывается провинциальная Россия 90-х годов.

Есть среди последних произведений Горького слабые вещи. Таковы, например, «Рассказ о герое», помещенный в четвертой книге берлинского журнала «Беседы» — надуманный и головной (тема: детство и развитие маленького человека реакции, «охранителя» — из мелких; путь его внутренней эволюции), некоторые мелкие очерки («Смешное»—в «Русск. Совр.»). Не достигают уровня «Сторожа» и «Первой любви» также и его воспоминания о Ленине, Короленке, Блоке.

Из Горьковских воспоминаний о выдающихся современниках стоит, собственно, на высоте только одно: о Толстом. Там мы имеем, действительно, оригинальный, новый взгляд на великого писателя, оригинальный и по существу правиль-

ный подход, там мы имеем законченный, достаточно полный образ. Воспоминания о Ленине уже значительно слабее. Отдельные подробности интересны, но целого образа не получается. Кроме того, есть много фальшивого, неверно понятого, Ленин изображен, как «один из праведников», как аскет, доходивший «до самоистязания, до самоуродования, до рахметовских гвоздей». Точно также не закончен, смутен портрет Короленки. Блок же только намечен двумя-тремя беглыми нехарактерными штрихами.

1924 г.

СОДЕРЖАНИЕ.

I.

II.